FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU 1999

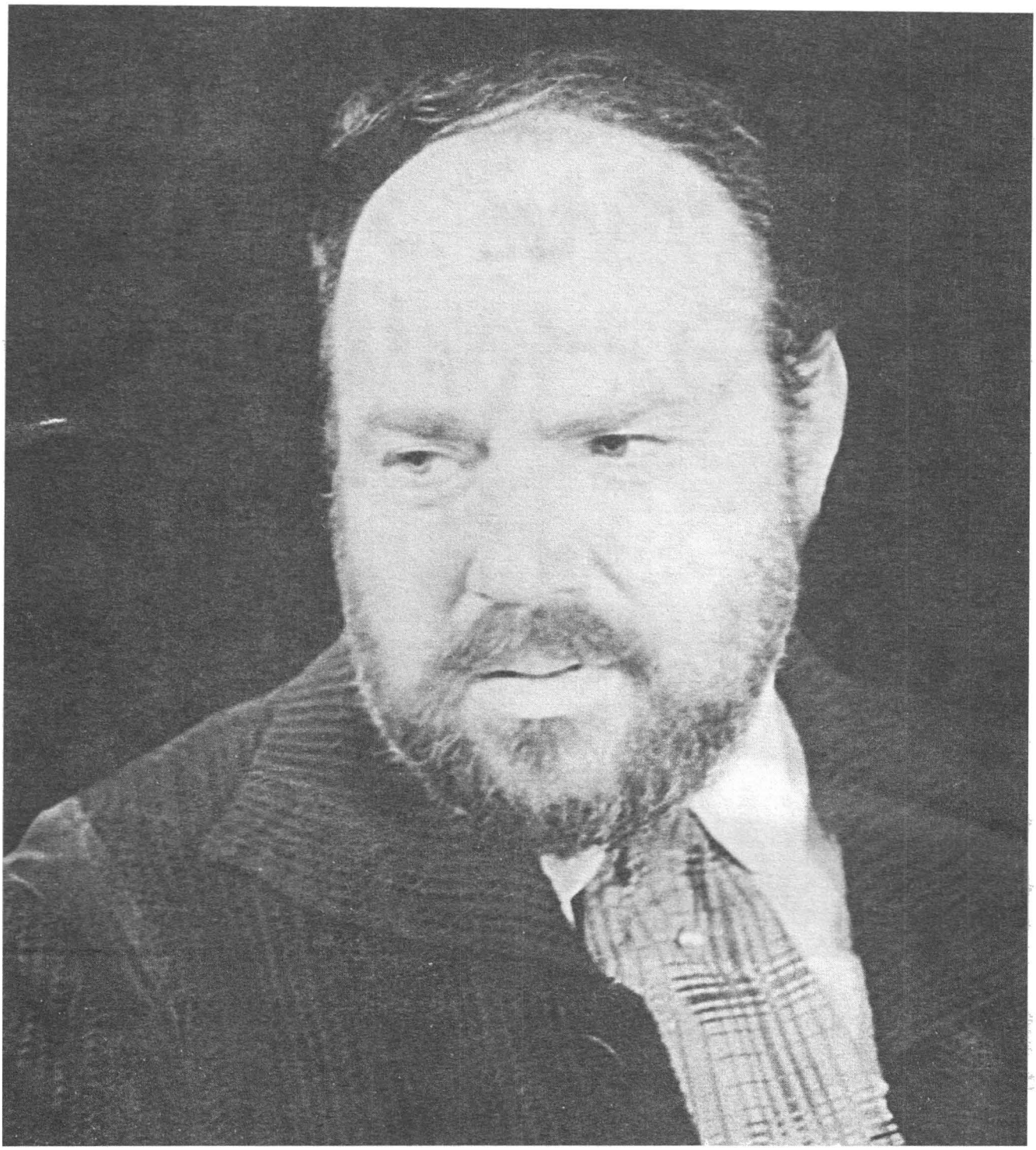
EDIȚIA A IX-A

21–28 Noiembrie

DIRECTOR ARTISTIC:

CRISTINA DUMITRESCU

ALICE GEORGESCU



George Constantin în Unchiul Vania,unul dintre chipurile pe care le veți întâlni în volumul ce îi este dedicat și care va fi lansat la 25 noiembrie 1999, orele 18.00, la Teatrul Național din București, în cadrul Festivalului. Titlul: GEORGE CONSTANTIN ȘI COMEDIA SA UMANĂ. Editura Gramar.

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI

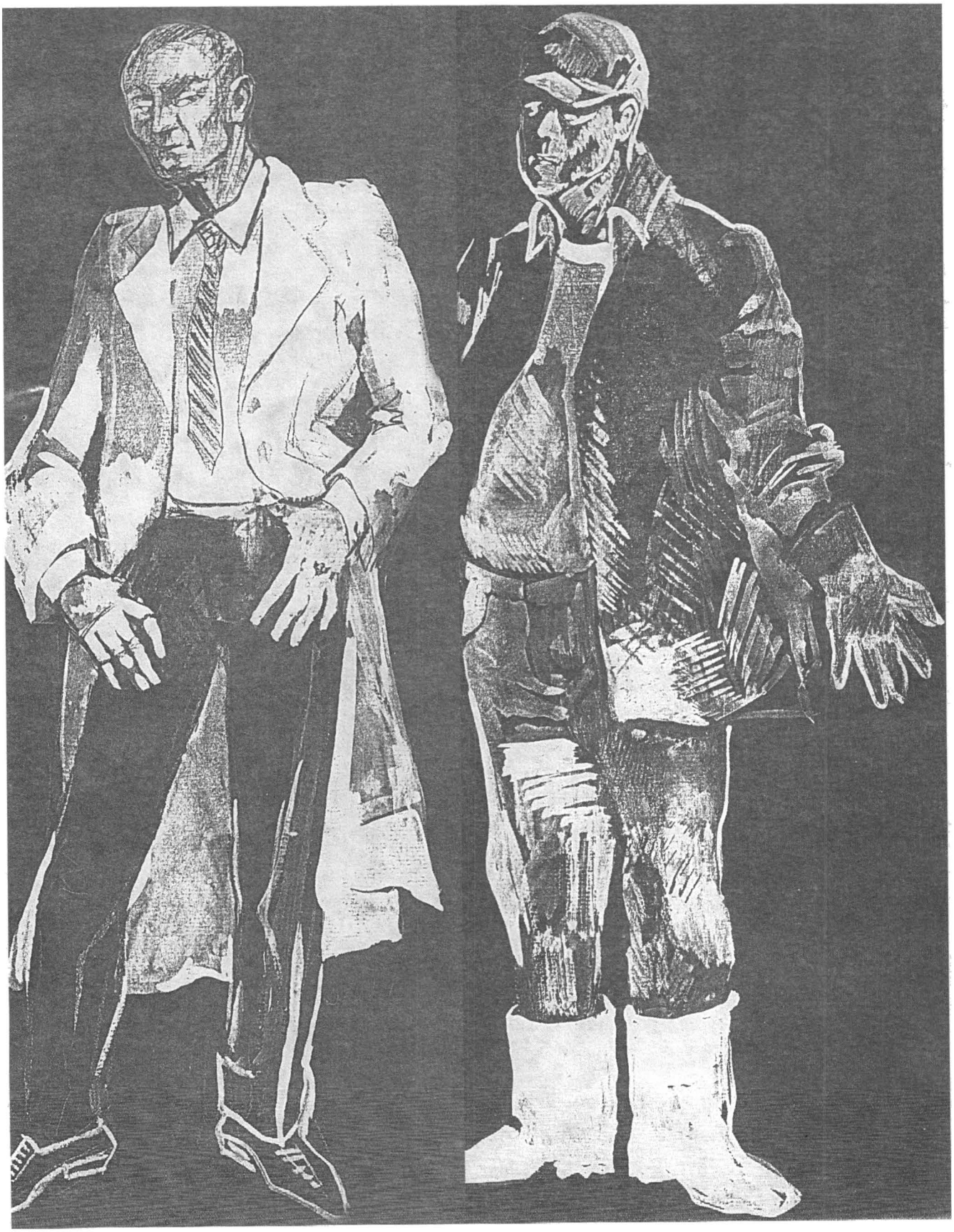
DRAGOSTE ÎN HALA DE PEȘTE

de Israel HOROVITZ

Ion COJAR:

De ce *Dragoste în hala de pește*? În primul rând pentru acuratețea, simplitatea și firescul cu care pune în discuție adevărurile ființei. Apoi, datorită ideii că legile ce guvernează existența, indiferent de meridian, sunt aceleași.

Într-adevăr, așa cum rezultă din piesă și cum am vrut să fac cunoscut prin spectacol, problemele omenești sunt aceleași, oricât de perfecționată ar fi societatea, oricât de bine ar fi rezolvate aspectele materiale. Nici măcar o societate evoluată și organizată, cum este cea americană, nu poate rezolva chestiuni fundamentale ale vieții de zi cu zi, cum ar fi șomajul, lipsurile, violența, intoleranța etc. De altfel, fericirea nu stă în modul cum este administrată viața, ci în soluționarea raporturilor dintre oameni. La o analiză atentă și punctuală, piesa demonstrează că – pe lângă aspectele macrosociale care, oricât de bine ar fi ordonate – problemele individului și ale împlinirii sale rămân la temelia dramatismului existenței. Faptul că eroii trăiesc în America, țara tuturor



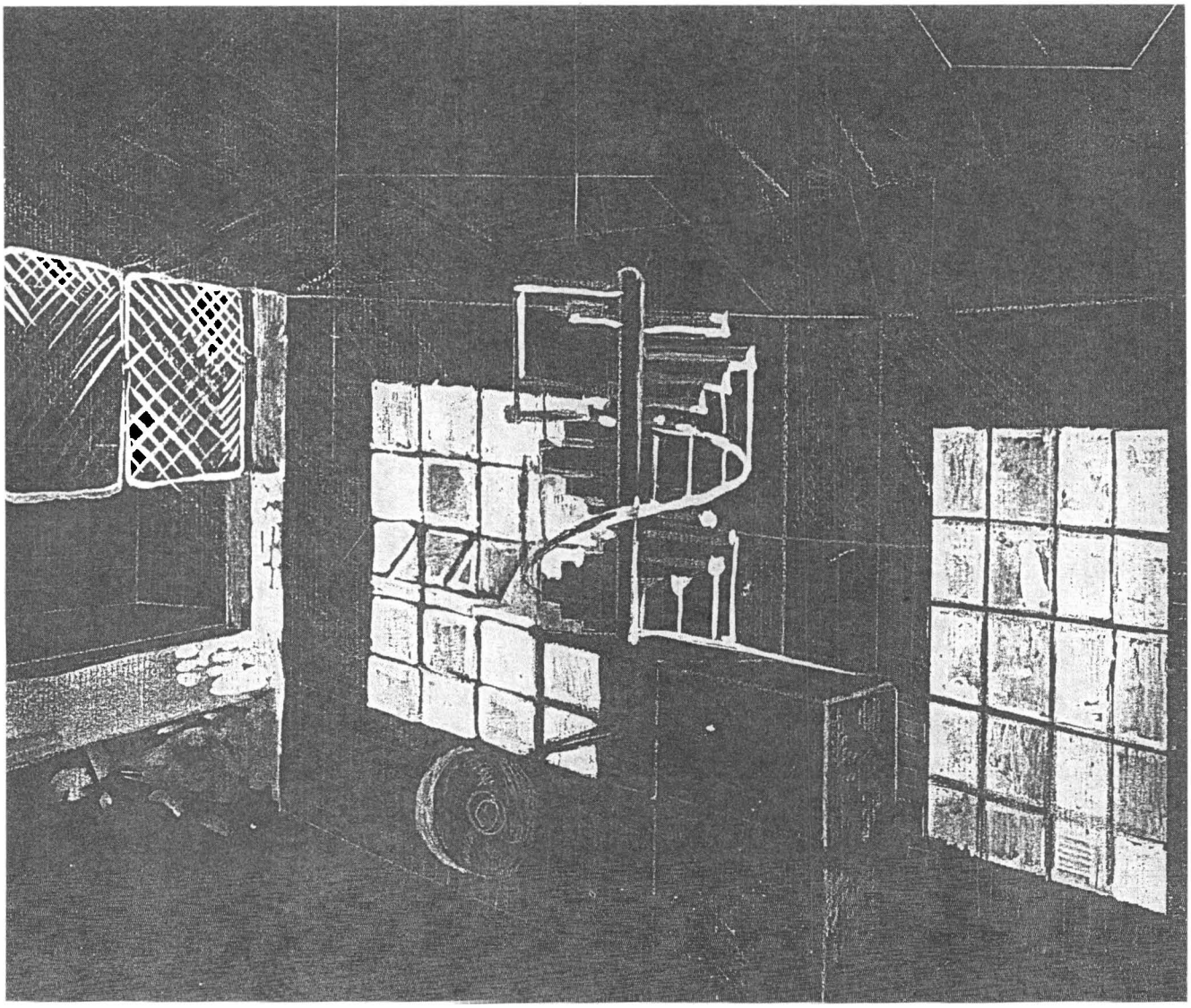
posibilităților, nu-i scutește pe indivizi de a fi expuși acelorași accidente și acelorași întâmplări neprevăzute, întotdeauna și pretutindeni, potrivnice. Pentru că existența nu depinde numai de ei. Asupra vieții individuale decid instanțe al căror ideal nu este umanismul, ci profitul. Acesta guvernează, astăzi, lumea. Individului nu-i mai rămâne decât o singură șansă: să înțeleagă și să accepte, să se consoleze cu locul său în lume...

Ceea ce e profund dramatic, în anumite împrejurări, chiar tragic.

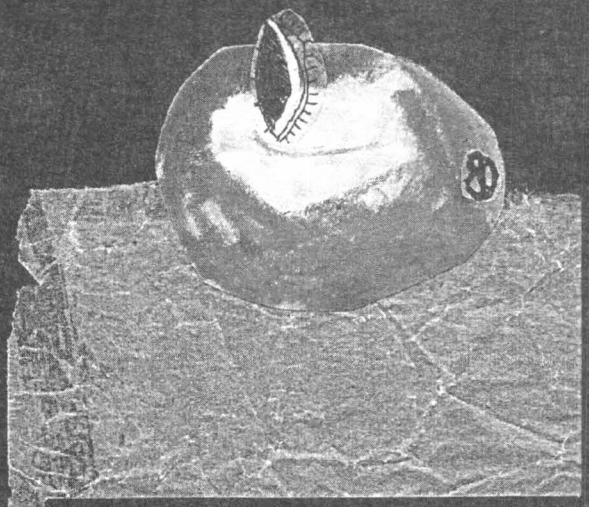
Văzute de la distanță, spațiile de pe harta geopolitică a lumii, pot fi idealizate.

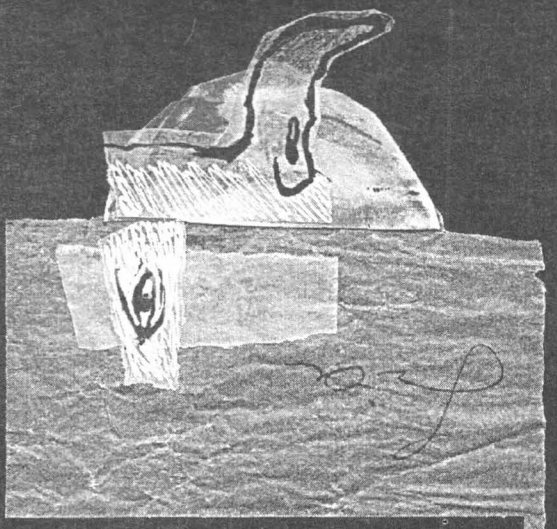
Trăind însă în ele, individul parcurge aceleași experiențe de viață.

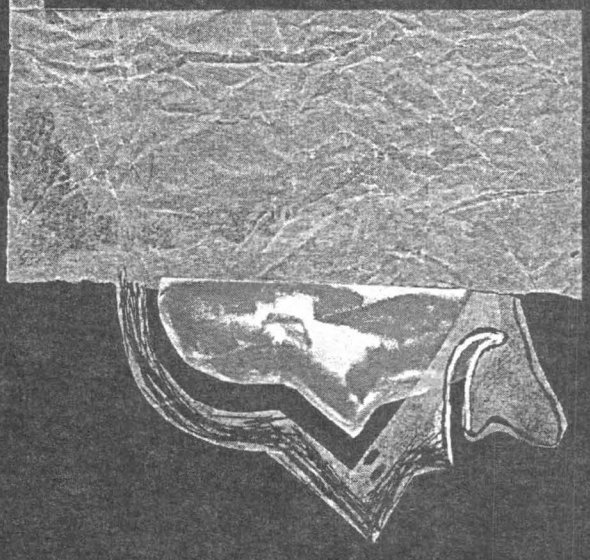
Schițe decor și costume: **Irina SOLOMON** și **Dragoș BUHAGIAR**

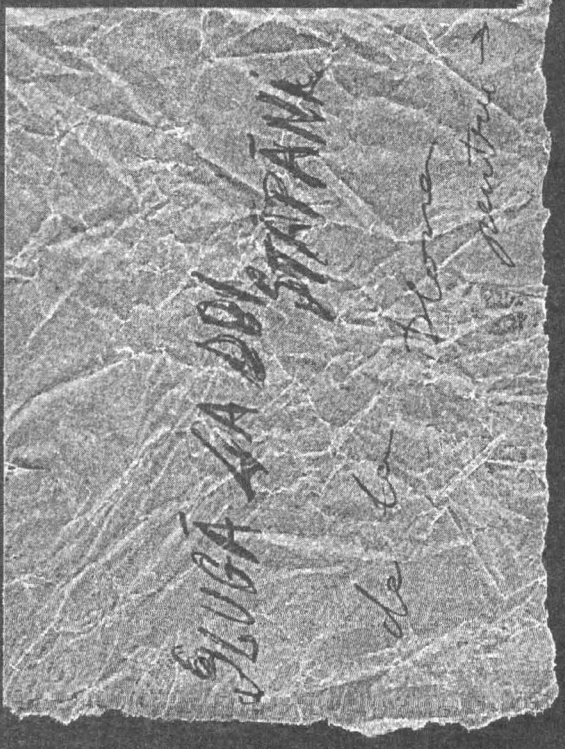


Afiș și măști: **ILONA JARO VARGA**









TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

SLUGĂ LA DOI STĂPÂNI

de Carlo GOLDONI

Vlad MUGUR:

Nu întotdeauna știu de ce pun o piesă în scenă. Pentru un actor? Pentru autor? Pentru o închipuire? Pentru mine? Pentru bani?... sau din întâmplare? Piesa *Slugă la doi stăpâni* n-am vrut s-o pun în scenă. O văzusem în patru variante strehleriene dominate de umbra genialului mim Moretti. Am văzut-o într-un spectacol de referință din Stuttgart, spectacol fără mare haz. Într-o noapte am recitit piesa în limba venețiană. Nu m-a impresionat. Goldoni scrisese o piesă pentru un actor, pentru un virtuoz, și pentru Sacchi. Citeam gândindu-mă unde mai pot găsi pe marii mânuitori ai trupului și măștii și mă îndepărtam din ce în ce mai mult de piesă până ce un înger milos mi-a șoptit în noaptea lui Genar că *Arlechino* e șomer. Asta e. E șomer și minte pentru a încasa două salarii,

începi să clădești, nu numai pentru specialiști, ci și pentru public pe-acești bătrâni stângaci cu suflet mare, în locul a doi saltimbanci, când suferința îndrăgostitei e imaginată ca mecanismul unei păpuși, când gondolele se transformă în biciclete și patine cu rotile, când decorul se mișcă precum umbrele lagunei, trebuie să știi ca actor, ca mașinist sau ca director, că o astfel de construcție la prima clătinare se va dezechilibra, la prima apăsare își va pierde „gustul", la prima uitare memoria, la prima împiedicare își va pierde fuga și poate viața. La prima degradare devine diletantă.

Schițe costume:
Lia MANȚOC

și se încurcă și e bătut, și iar e... șomer. Un șomer mai bătrân, și m-am gândit că în teatrul în care eram invitat exista unul. Valer Dellakeza (în italiană se scrie Dellacheso!). Mai rămânea să-i găsesc iubita, o servitoare mai în vârstă, și când i-am găsit pe amândoi și transparența dată Veneției de Lia Manțoc, nu mi-a mai rămas decât să inventez un spectacol ciudat în jurul lor, clădit pe ideea: în dramă trebuie să descoperi comedia, în comedie, drama. Atât de simplu e! Dar când

SELECT MANAGEMENT ART ȘI TEATRUL ODEON

O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. CARAGIALE

Schițe costume:
JANINE

Mihai MĂNIUȚIU:

Am fost întrebat, la câtva timp după premiera cu *O noapte furtunoasă*, care este secretul succesului de care se bucură spectacolul. Dacă există un secret, el constă în faptul că am iubit autorul piesei, mi-am iubit cu pasiune actorii și, nu în ultimul rând, mi-am îndrăgit potențialii spectatori, adică am ținut să-i fac să râdă și nu să aibă migrene în urma vizionării operei mele.

TEATRUL MIC

ȘCOALA FEMEILOR

de MOLIÈRE

Alexandru DABIJA:...

PE MARGINEA UNEI SCURTE SCRISORI

Un viciu de comunicare (prin intermediari ce-au reprodus doar un termen al cererii mele), totdeauna cauzator de prejudicii, a făcut ca regizorul Alexandru Dabija, pentru care am de decenii o stimă, totdeauna reînnoită, să înțeleagă că îi solicit doar „două vorbe" despre spectacolul său selectat în Festivalul Național de Teatru. Nu mi-aș fi permis niciodată o asemenea nepoliticoasă cerere, pentru că nu poți limita discursul unui creator autentic cu asemenea restrictive propuneri. După cum se poate vedea din textele confraților săi, cererea era: „de la două vorbe până la 20 de pagini". Pe bună dreptate, Alexandru Dabija n-a răspuns solicitării, ci mi-a adresat o scrisoare pe care aș fi vrut să o public, spre învățătura tinerilor critici. Dar expeditorul nu mi-a acordat permisiunea. Existau, în numai „câteva rânduri", iritare, amărăciune, ironie, agresivitate, persiflare și autopersiflare, tristețe, multă tristețe. De altfel, lecție de concizie! N-aș publica acest text în locul gândurilor creatorului despre propriul său spectacol doar pentru a spune că m-am simțit nedreptățită (i-o ziceam cu viu grai), o fac pentru că mulți dintre cei din jurul nostru (în breaslă și în afara ei) nu înțeleg că toți cei care ne apropiem de creatori și de munca lor trebuie să știm să o facem, să avem bun-simț, uneori chiar îngăduință. Noi, contemporanii lor, se cade a fi mereu conștienți că nedotați cu ceea ce creatorul este dotat avem obligația de a-i ocroti sensibilitatea, de a-i oferi înțelegerea noastră, de a ne strădui să fim la înălțimea lui și a dotării lui. Și, la urma urmei, pe scurt, de a fi mândri că-i suntem contemporani. Este limpede că este vorba doar despre CREATORII CREATORI și că ALEXANDRU DABIJA se numără printre ei.

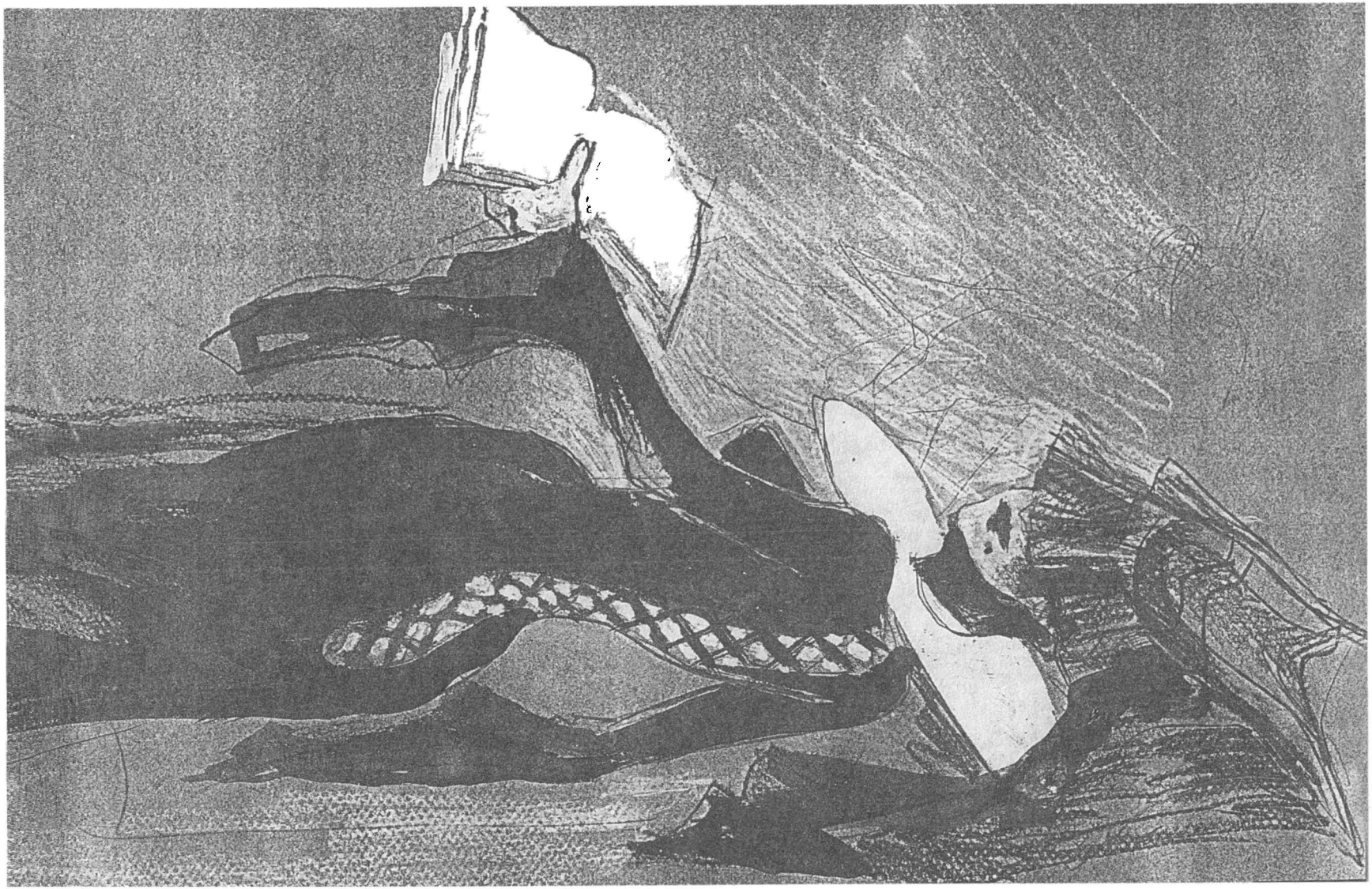
Florica ICHIM

Schițe costume:

Irina SOLOMON

și

Dragoș BUHAGIAR



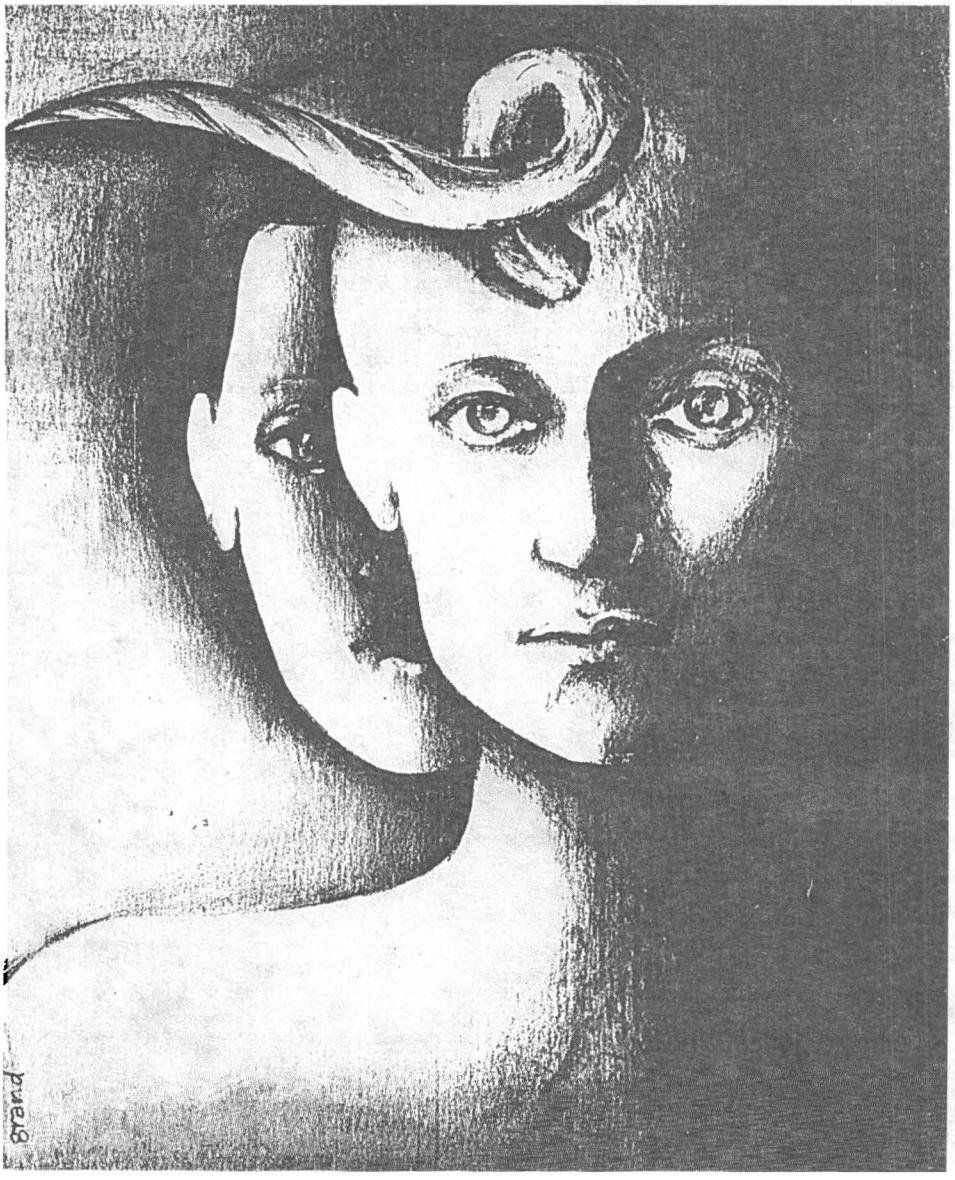
TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

VISUL UNEI NOPȚI DE VARĂ

de SHAKESPEARE

Victor Ioan FRUNZĂ:

„Spectacolul cu piesa *Visul unei nopți de vară* de la Teatrul Național din Cluj marchează un acord final al unei teme înscrisă în programul meu regizoral sub titlul «Mari eroi surprinși într-un moment de tragică ratare». Am inclus în acest ciclu pe care l-am urmărit cu obstinație de-a lungul anilor: *Dom Juan* de Molière, *Turandot* de Carlo Gozzi, *Făt-Frumos din lacrimă*, *Satyricon* după Petronius, *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, *Ghetou* de Joshua Sobol, *Livada de vișini* de A.P. Cehov, *Tamerlan cel Mare* de Marlowe, *Becket* de Jean Anouilh și multe altele.



În 1981, când mi-am inaugurat programul regizoral – o vreme când chiar distinși profesori universitari mă ironizau minimalizând sau chiar negând necesitatea

programului regizoral – eu am avut încăpățânarea să cred că demersul teatral are nevoie de coerență și de program și am mers ca atare înainte. Am bucuria de a vedea azi că aceste spectacole există, iar cei ce râd sunt din ce în ce mai puțini. Bineînțeles că asta nu limpezește tulburea și incerta condiție a deschizătorului de drum. Opera din spate e însă o certitudine și un reazem la vreme de restriște. În *Visul unei nopți de vară* am încercat să spun o poveste frumoasă despre păcat și despre condiția strălucitoare a acestuia. Mă refer la păcat în înțelesul prim-act creator al Omului, păcatul înțeles ca abatere de la dogmă.

Am avut o întâlnire fericită cu Dorel Vișan, care se adaugă galeriei de mari actori cu care am avut șansa să lucrez: Leopoldina Bălănuță, Octavian Cotescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Mircea Diaconu, Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Geo Visu și alții. Am lansat talente noi: Adriana Băilescu, Ion Isaiu, Doru Surcel, Geanina Călinescu, Vasilica Stamatin care se adaugă celor deja confirmați cum este Balazs Attila și m-am bucurat că pot lucra alături de Adriana care știe să dea un sens întregului.

Bucuria participării la Festivalul Național de Teatru nu îmi poate alunga totuși o nedumerire: după atâția ani de când tot particip la acest festival, am serioase dificultăți în identificarea criteriilor care dau sens selecției..."

27 octombrie 1999

Desene de:
Adriana GRAND

TEATRUL DE COMEDIE

ILUZIA COMICĂ

de Pierre CORNEILLE

Alexandru DARIE:

Acest spectacol s-a născut din dorința mea ca, după aproape 16 ani de profesie, să pot arunca, fie și pe furiș, o privire înapoi. În tot acest răstimp, mi-am încercat puterile cu aproape 50 de texte, din care peste 30 de spectacole au văzut luminile rampei. Din aceste 30–35 de spectacole, aproape 15 au fost realizate în străinătate, pe trei continente.

În pofida a ceea ce se crede, am știut întotdeauna, și unde n-am știut am intuit, care dintre ele vor fi cu certitudine succese indiscutabile de critică sau de public, sau de amândouă. Aici, în România.

De regulă, dintr-un punct de vedere strict personal, ele au fost mai puțin încununarea unor încercări curajoase, a unor căutări înfrigurate, ci mai mult expresia a tot ce învățasem până atunci, suma secretelor meseriei pe care eram pregătit să le dezvălui. Ori de câte ori am riscat, și pot spune că am iubit întotdeauna riscul și teritoriile neexplorate – vezi încercările mele de a face operă, *fashion-show*-uri, filme documentare sau *events*-uri televizate – ori de câte ori m-am încăpățânat să merg împotriva curentului, m-am așteptat să fiu

zdrobit de critică sau cel puțin contestat. Și, iarăși, am fost.

Începând cu nepăsarea cu care a fost primit *Visul unei nopți de vară*, de la Teatrul de Comedie, cu acuzațiile de teatru „baroc" sau „de imagini" pe care unii le-au formulat la *Poveste de iarnă* de la Bulandra și continuând cu cele care arătau că în 12 repetiții nu se poate face un Shakespeare ca *Iulius Caesar* decât, mă rog, dacă e special pentru export în Japonia, că e o blasfemie să-l combini pe Camil Petrescu cu Weiss și cu Büchner în *1794*, care e oricum un spectacol prea lung și nu interesează pe nimeni, că e inutil să faci Shakespeare din Delavrancea și *Macbeth* din *Viforul* la un teatru de bulevard. Că oricum *Ștefăniță* nu era un psihopat și așa mai departe. Nu zic că nu au fost oameni de teatru români care au înțeles exact demersurile noastre, unele dintre aceste luări de poziție concretizându-se chiar în premii ale criticii de specialitate sau nominalizări UNITER, totuși...

Totuși, ce vreau să spun cu această lungă introducere? Că pentru mine, toate aceste spectacole pe care le-am pomenit au fost mult mai curajoase, mai puternice sau mai inovatoare decât cele care au

cucerit unanimitatea, ba au fost chiar adevărate cotiturii în cariera mea. Lucruri pe care le-au sesizat colegii de breaslă mai totdeauna, iar publicul de aici sau aiurea, mereu.

Şi-atunci m-am întrebat, de ce? Ce-i face pe oamenii de meserie să înţeleagă lucruri pe care „un civil" nu le poate pătrunde? Şi de ce publicul, pus în situaţia de a recepta pe viu spectacolul, vădeşte o judecată întotdeauna mai vie şi mai adevărată decât criticul, fără a avea nici pe departe pregătirea acestuia? Şi bazându-se numai pe intuiţie. Câteva dintre aceste întrebări, pe care şi le-au pus atâţia alţii înaintea mea şi care sunt neapărat legate de altele, străbat fără îndoială spectacolul cu *Iluzia comică*.

Ce este, în esenţă, teatrul? Este el un fenomen artistic sau este şi social? De ce este lumea noastră atât de închisă pentru neiniţiaţi? Este vreo legătură între faptul că teatrul înseamnă categoric energie şi faptul că este irepetabil şi efemer? Mai ales efemer... Că numai o mică parte dintre oameni ajung să vadă un anume spectacol? Este el magic? Prin ce anume? Iar întrebările ar putea, nu-i aşa, continua...

În mod evident, *Iluzia comică* este cel mai stratificat spectacol al meu şi, în acelaşi timp, singurul spectacol care a avut o primire triumfătoare peste aşteptările mele, mai ales peste aşteptările mele din partea oamenilor din breaslă. În acea seară memorabilă a premierei, părea că un curent invizibil, un soi de metalimbaj a circulat între noi şi sală, aruncând lumină peste cele mai ascunse sensuri, pe care nu am dorit nici o clipă să le comunic în chip rece şi raţional.

Îndrăznesc să afirm că poate aici stă una dintre reuşitele acestui spectacol: conţine de toate pentru toate înţelesurile! Breasla va înţelege totul, în timp ce pentru cei mai nepregătiţi, spectacolul acesta va fi o colecţie de gaguri şi un mod de a-ţi petrece câteva ore în chip agreabil.

Enorma dificultate a fost să păstrez asupra lui ceea ce numesc „o mână de aer". Adică acea senzaţie că nimic nu este planificat, nimic elaborat înainte, totul trebuind să pară întâmplător, un act ludic aparent gratuit. Iar imensa mea nemulţumire e legată de câteva elemente cu care nu am putut lupta: el nu se joacă într-o clădire barocă, ponosită, dar încărcată de energii străvechi, misterioase; întregul context social îi este potrivnic: cum arată strada, câtă lumină e, cum vine lumea în sală, de la starea sufletească la felul de a fi îmbrăcată; toate acestea ar fi trebuit să creeze senzaţia unui eveniment, aşa cum poţi să întâlneşti întotdeauna şi la spectacole mai puţin importante, dar la Londra sau Budapesta...

Iluzia comică e un spectacole eminamente dependent de public. Când acesta e bun, spectacolul capătă o viaţă tumultuoasă, o poezie neaşteptată şi inefabilă, iar când e numai ocazional, se instalează o senzaţie de rutină mortală, de cenuşiu.

O altă enormă nemulţumire ar fi că neliniştita noastră preocupare pentru delicateţea expresiei – şi asta e valabil pentru multe dintre producţiile mele – este invers proporţională cu apetitul unora dintre intelectualii români (critici sau nu) pentru simbolistica ieftină şi imagistica ostentativă şi, deci uşor de descifrat. Orice semidoct sau numai novice are o bucurie imensă în a descoperi lucruri vulgar evidente, sau descoperite de alţii demult, încât ele, aceste simboluri şi imagini brutale, sunt o cale sigură către succes. Îţi garantează neapărat multiple

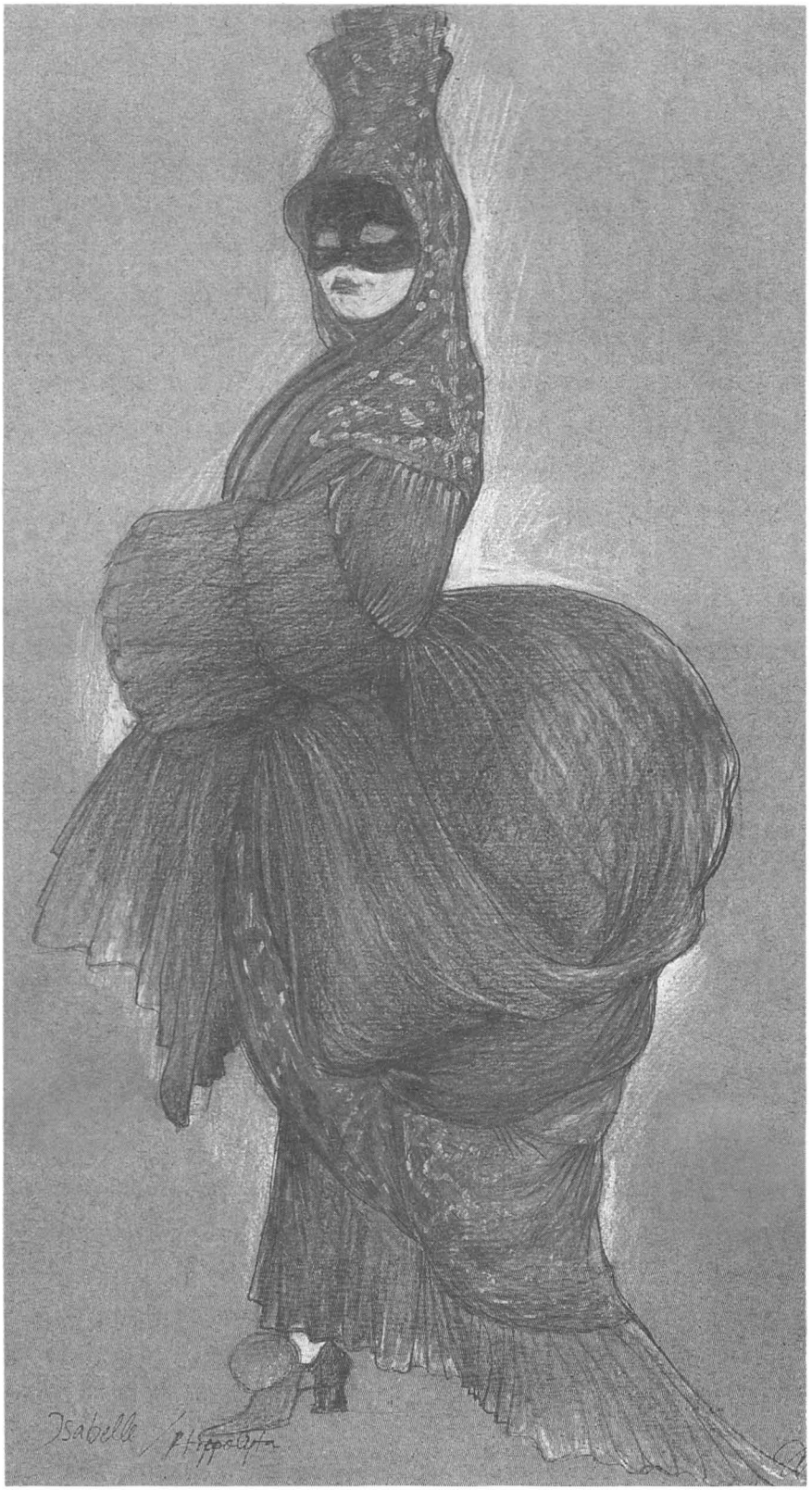
exegeze, scrise în termeni obiectiv-globali sau sensibil-istorici.

Nu vreau să mă războiesc cu nimeni. Sunt imens de recunoscător marilor maeştri cărora acest modest spectacol le este în întregime dedicat: Giorgio Strehler, Peter Brook, Gheorghe Harag. Am avut de asemenea o enormă bucurie, emoţionantă până la lacrimi, văzând că tema spectacolului *Saragosa–66 de zile* a bunului meu prieten Sandu Dabija este aceeaşi cu tema noastră, că într-o formă numai aparent diferită, ne-am agăţat cu toţii – regizori, actori, scenografi sau compozitori – de aceleaşi fantasme, de aceleaşi bucurii sau nelinişti.

Pentru mine teatrul este Emoţie Pură. Nu l-am practicat niciodată pentru avantaje imediate, pentru că nici nu-mi place să locuiesc aici şi în acest veac. Aparţin, cu toată fiinţa mea, căruţelor murdare ale *commediei dell'arte*, veseliei copilăreşti a carnavalelor medievale sau războaielor cumplite, care răstoarnă civilizaţii. Sau poate unui viitor elastic şi plin de lumină. Oricum şi oricând, viaţa mea, dacă n-ar fi să fie pe scândură, n-ar putea fi decât închisă definitiv, între alte patru.

Schiţe costume:

Maria MIU

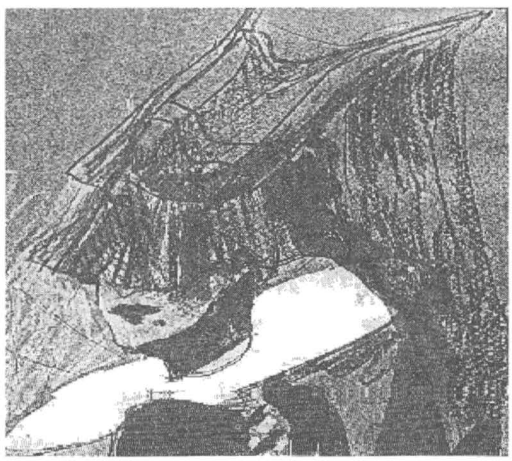


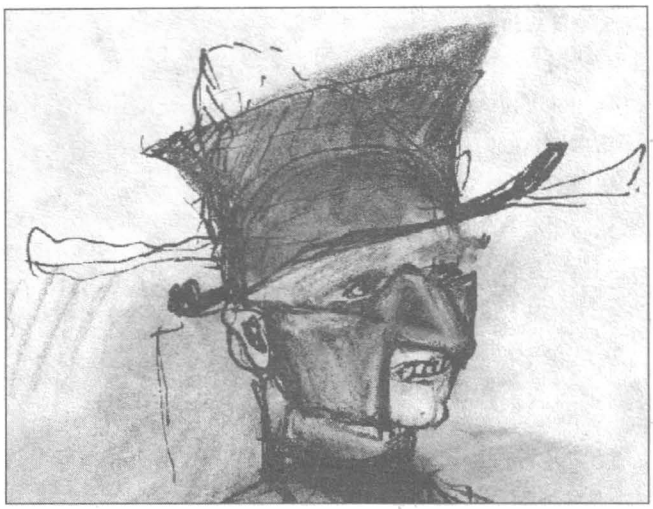
Teatrul Național din București – ***Dragoste în hala de pește*** de Israel Horovitz. Regia și versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul și costumele: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Cu: Marius Florea Vizante, Vivian Alivizache, Simona Bondoc, Bogdana Darie, Mircea Rusu, Raluca Petre, Magdalena Cernat, Cezara Dafinescu, Olga Delia Mateescu. Data premierei: martie 1999.

Teatrul Național din Craiova – ***Slugă la doi stăpâni*** de Carlo Goldoni. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Lia Manțoc. Design, măști și recuzită: Ilona Jaro Varga. Scene de mișcare: Florin Fieroiu. Cu: Valer Dellakeza, Ilie Gheorghe, Anca Dinu, Valeriu Dogaru, Angel Rababoc, Gabriela Baciu, Constantin Florescu, Adrian Andone, Iosefina Stoia, Mihai Arsene ș.a.

Select Management Art și Teatrul Odeon – ***O noapte furtunoasă*** de I. L. Caragiale. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: arh. Octavian Neculai. Costume: Janine. Coloana sonoră: Nicu Alifantis. Cu: Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Oana Pellea, Dorina Lazăr, Marcel Iureș, Marian Râlea, Marius Stănescu. Data premierei: 31 octombrie 1998.

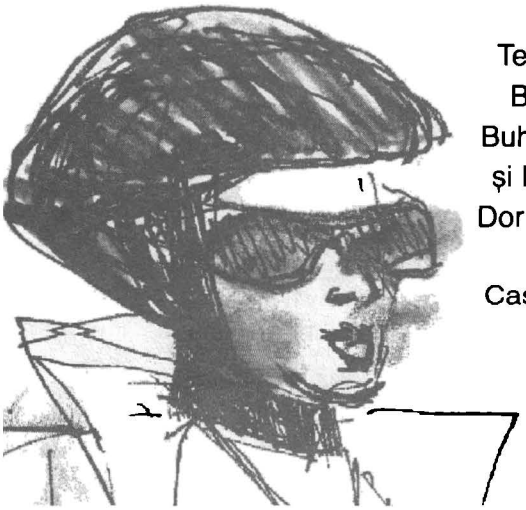
Teatrul Mic – ***Școala femeilor*** de Molière. Traducere: George F. Gesticone. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Sorin Medeleni, Petre Nicolae, Mitică Popescu, Cristian Iacob, Ion Lupu, Vatalie Bantaș, Radu Amzulescu, Coca Bloos, Irina Movilă, Simona Mihăescu, Liliana Pană, Mihaela Rădescu, Ruxandra Enescu, Oana Ioachim. Data premierei: 1 noiembrie 1998.





Teatrul Național din Cluj – ***Visul unei nopți de vară*** de William Shakespeare. Versiune scenică de Victor Ioan Frunză. Muzica: Horvath Karoly. Decoruri și costume: Adriana Grand. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Cu: Dorel Vișan, Balazs Attila, Dorin Andone, Geanina Călinescu, Adriana Băilescu, Doru Surcel, Vasilica Stamatin, Ioan Isaiu, Cornel Răileanu, Ruslan Bîrlea, Ligia Moga, Petre Băcioiu, Ion Marian, Dan Chiorean.
Data premierei: 22 aprilie 1999.

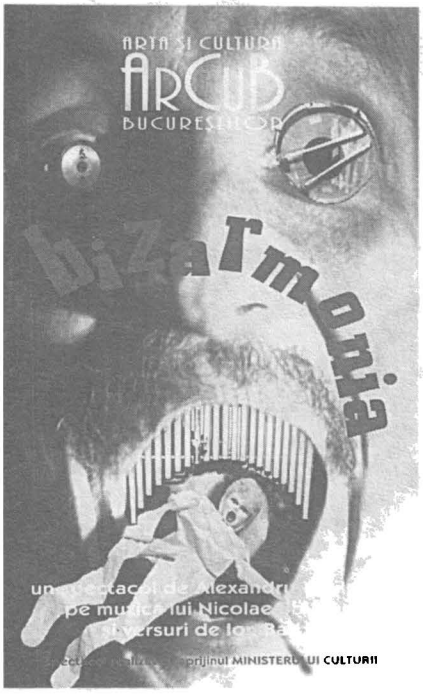
Teatrul de Comedie – ***Iluzia comică***
de Pierre Corneille. Traducerea: Horia Gârbea.
Versiunea scenică și regia: Alexandru Darie.
Scenografia: Maria Miu.
Muzica: Adrian Enescu. Cu: Florin Anton, Ion Chelaru, Alexandru Pop, Marian Râlea, George Ivașcu, Tudor Chirilă, Delia Nartea, Șerban Cellea, Dorina Chiriac, Dan Aștilean, Bianca Cristea.
Data premierei: 8 iunie 1999.



Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – ***Mutter Courage*** de Bertolt Brecht. Regia: Cătălina Buzoianu. Decoruri și lumini: Dragoș Buhagiar. Costume: Velica Panduru. Muzica: Dorina Crișan Rusu și Iosif Herțea. Cu: Mariana Mihuț, Virgil Ogășanu, Ion Cocieru, Doru Ana, Mircea Rusu, Ion Besoiu, Petre Lupu, Emilia Popescu, Zoltan Butuc, Marius Capotă, Ana Ioana Macarie, Costel Cașcaval, Gheorghe Ifrim, Răzvan Săvescu, Mihai Bisericanu și Silviu Geamănu. Data premierei: 24 aprilie 1999.

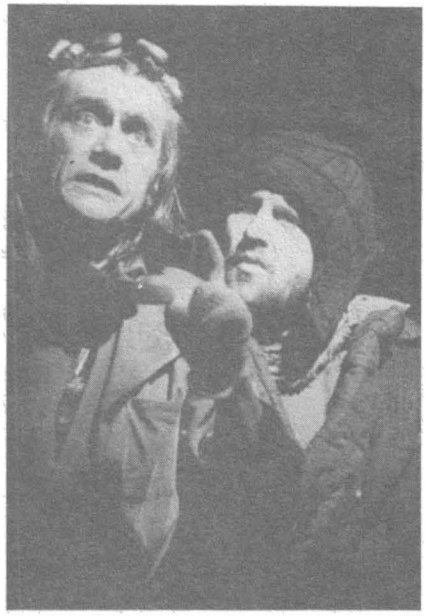
DIN MOTIVE OBIECTIVE SPECTACOLUL, DEȘI SELECȚIONAT, NU SE VA PREZENTA!

SECȚIUNEA OFF!



Bizarmonia –

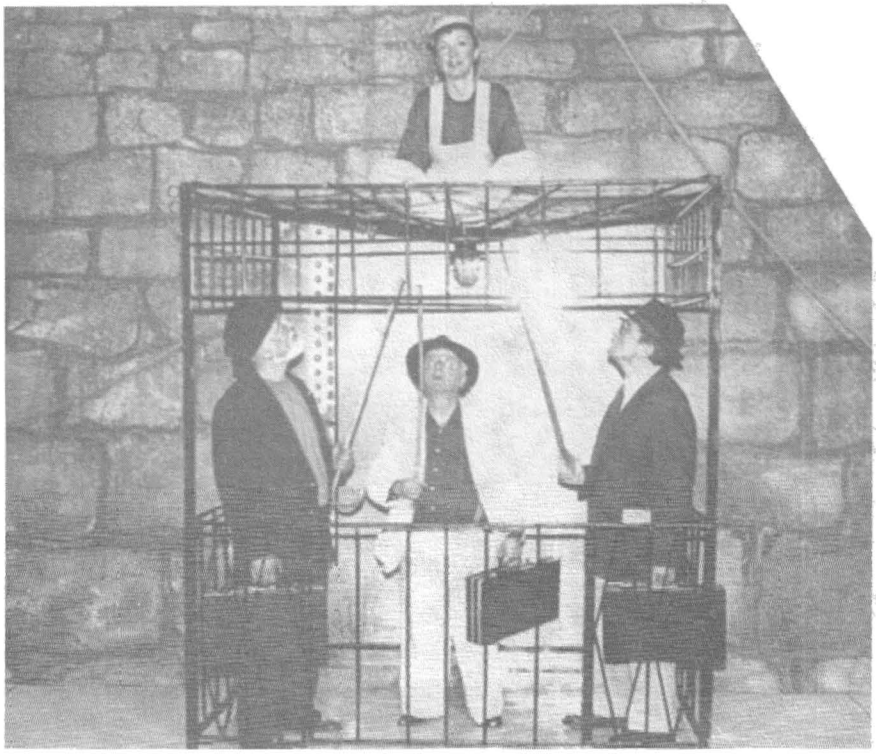
teatru instrumental de Nicolae Brânduș. Regia: Alexandru Tocilescu. Coregrafia: Raluca Ianegic. Cu: Formația Pro Musica Nova (Lucia Florescu, Dominic Czergö, Flavius Trif, Marius Popescu), Raluca Ianegic, Laurențiu Barbu. Data premierei: 27 noiembrie 1998.



Teatrul „Act" –

Cetatea soarelui,

adaptare și scenariu dramatic de Mihai Măniuțiu după textul lui Tommaso Campanella. Regia: Mihai Măniuțiu. Scenografia: Aurel Vlad. Cu: Marcel Iureș, Adrian Titieni. Data premierei: 25 septembrie 1998.



Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași –

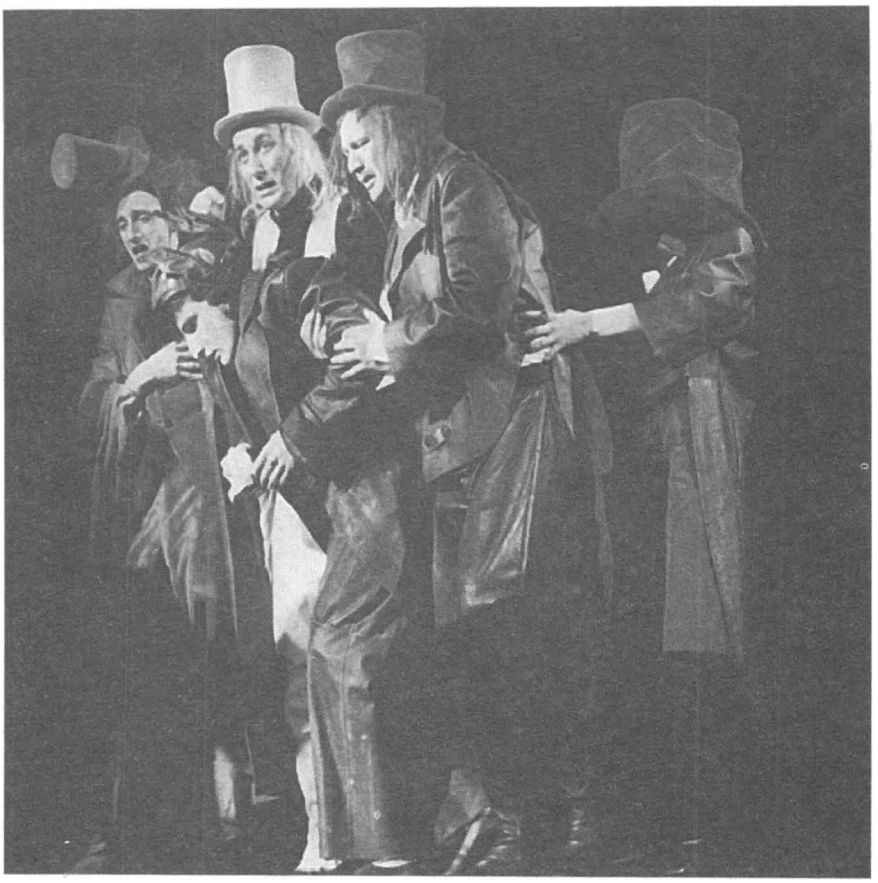
Cine ajunge sus la fix

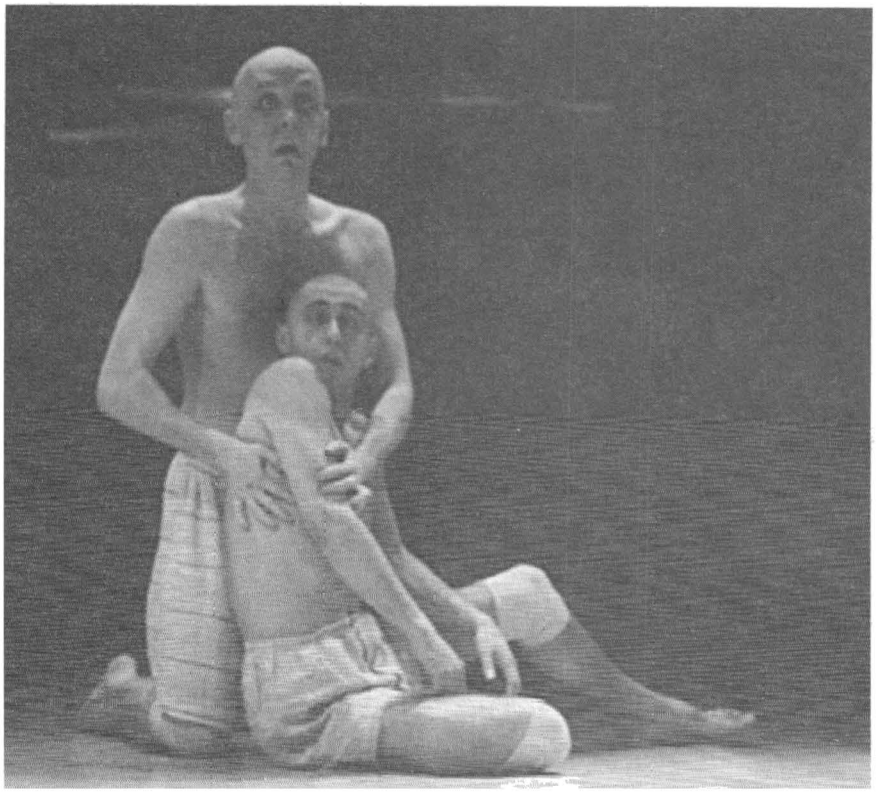
de Dumitru Solomon. Regia: Nikolov Perveli-Vili. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Cu: Emil Coșeru, Florin Mircea, Petru Ciubotaru, Doina Deleanu, Constantin Pușcașu, Doru Aftanasiu, Cătălin Tudor Manea. **Premieră absolută;** data premierei: 11 iunie 1999.

Teatrul „Nottara" –

Costumele

Scenariul și regia: Dan Puric. Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Ilustrația muzicală: Gaby Petrescu. Cu: Carmen Ungureanu, Adrian Horobeț, Mihai Răzuș, Ileana Olteanu, Gabriel Spahiu, Richard Bovnocski, Dragoș Huluba, Duiu Onofrei, Silviu Biriș, Oxana Moravec, Dana Cavaleru, Andrei Vasluianu, Ion Pasea, Adriana Butoi, Violeta Totir, Ana-Maria Moldovan, Ioana Visalon-Lupașcu, Lăcrămioara Szalanco, Cristina Șerban-Ionela.
Data premierei: 28 martie 1999.

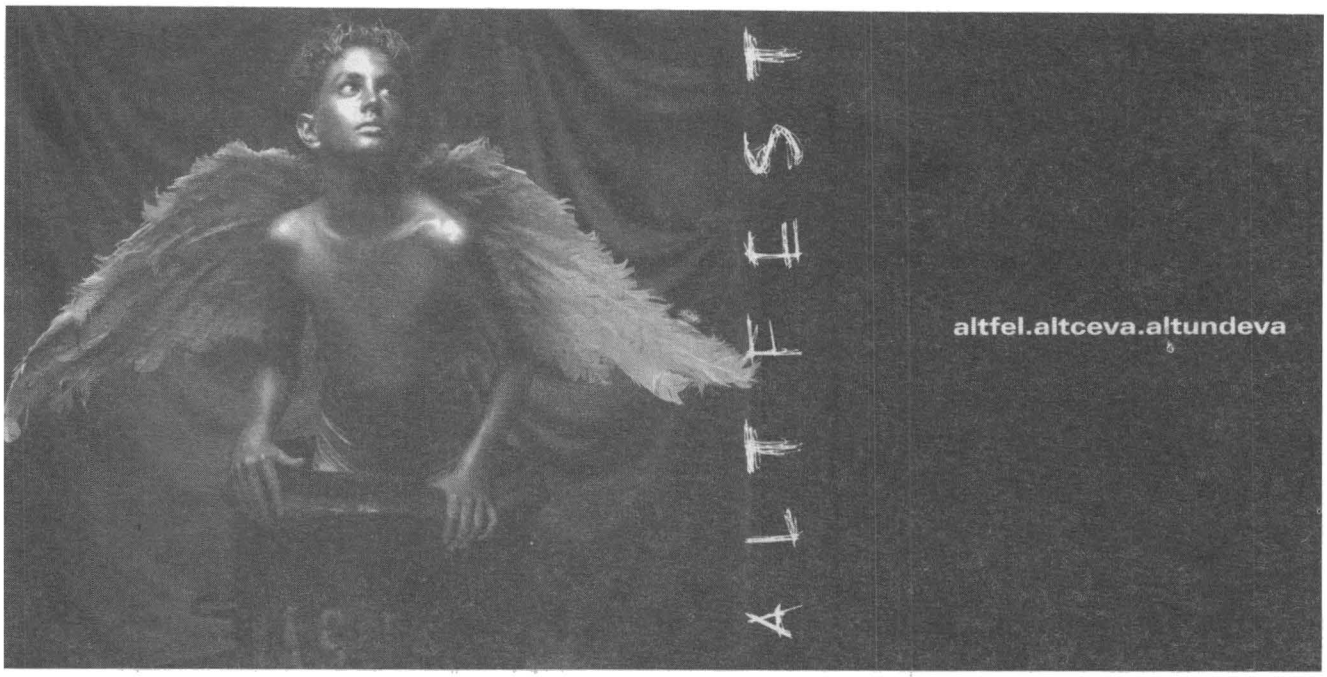




Teatrul „Nottara" și
Compania „777" –

DaDaDans,

un spectacol de: Ilinca Goia,
Lia Manțoc,
Daniela Minoiu, Cristina Toma,
Dragoș Bucur, Florin Fieroiu,
Alexandru Jitea,
Theodor Cristian Popescu,
Vlad Rădescu și
Foto Daday.



Carmen STANCIU

ALTFEST
A PUS BISTRIȚA PE HARTA TEATRULUI ROMÂNESC

Hotărâtă să ignore invitația domnului Ministru al Finanțelor, Remeș, de a se sinucide cu „sicul de la baston", mișcarea teatrală românească se străduiește să dejoace planurile celor care consideră Cultura – și asta tocmai din cauza lipsei lor de cultură – drept o floare pentru urechea unei societăți mai lipsite de griji.

Astfel, pentru fiecare festival de teatru desființat din lipsa de sprijin financiar și/sau moral din partea „forurilor", apar alte două. Și nu trebuie să reflectăm prea îndelung asupra fenomenului pentru a ne da seama că această veritabilă avalanșă de festivaluri are un rol foarte important în evoluția teatrului contemporan din țara noastră, acela de ferment și catalizator. Valorarea unei instituții teatrale este indisolubil legată de întâlnirea cu spectatorii și cu critica de specialitate, nu numai pe plan local. Or, în condițiile în care organizarea unui turneu a devenit azi o aventură sub semnul imposibilului – atât pentru managerii teatrelor cât și pentru posibilii impresari – festivalurile reprezintă, de multe ori, singura ocazie de „a vedea" și „a fi văzuți". Și mai trebuie menționat un alt aspect, poate cel mai important: aproape toate aceste noi manifestări sunt create și/sau organizate de tineri, de o nouă generație de oameni de teatru.

Așa s-a născut **altFest** – din inițiativa a doi tineri, Mihai Iancu și Alina Moldovan, care i-au avut alături în entuziastul demers pe Irina Cios, directoarea Centrului Internațional pentru Artă

Contemporană din București, și Gavrilă Țărmure, consilierul-șef al Inspectoratului pentru Cultură al județului Bistrița-Năsăud.

altFest – un **altFest**ival, pentru producții teatrale care sunt **alt**fel, spun **alt**ceva, și pot fi reprezentate și **alt**undeva, în afara sălilor de spectacol propriu-zise. Timp de cinci zile, între 15 și 20 septembrie, Bistrița s-a transformat într-o imensă scenă de teatru. În chioșcul din parcul orașului sau la Discoteca „Malibu", în pivnița Liceului de Artă sau pe ruinele a ceea ce trebuia să fie primul teatru din localitate (acum doar un schelet de beton și fier) ori în impunătoarea catedrală construită în secolul al XIV-lea sau peste drum, sub arcadele de la „Colt Sugalete", pe scena Casei de Cultură sau în miniaturala sală de expoziții a Uniunii Artiștilor Plastici – zeci de iubitori de teatru, majoritatea foarte tineri, se intersectează și își zâmbesc atunci când se recunosc.

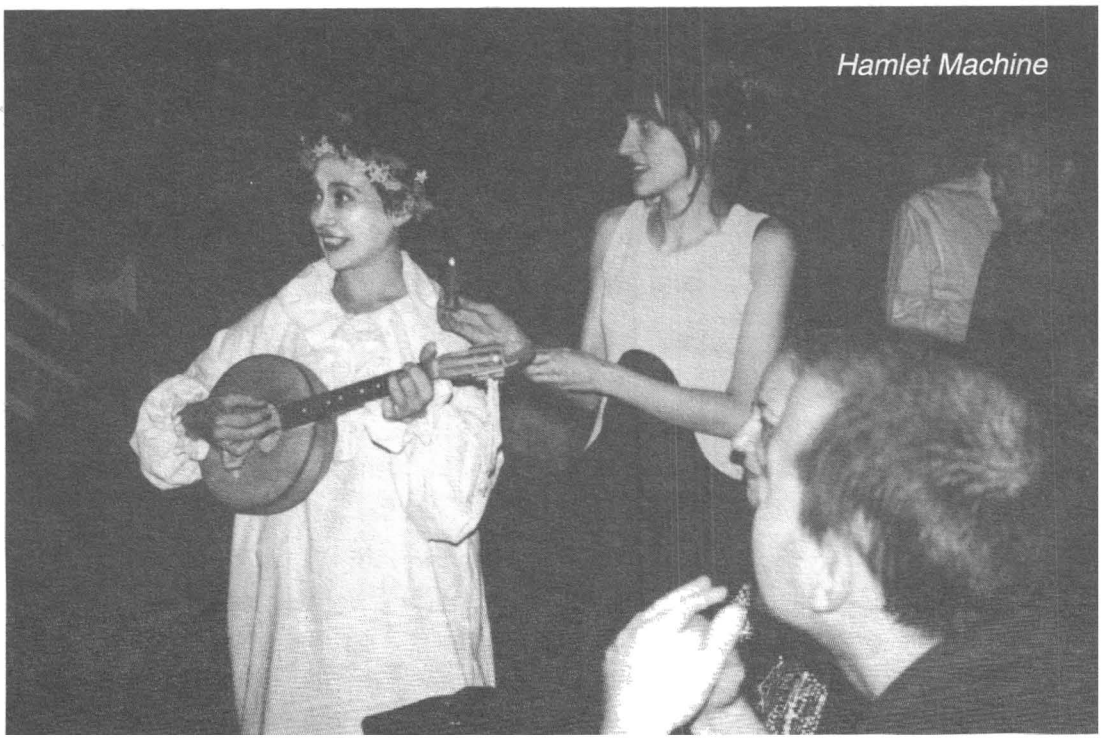
Festivalul s-a deschis cu o premieră absolută, o coproducție Teatrul Național din Târgu Mureș/ Fundația „Dramafest"/Centrul Internațional pentru Artă Contemporană: *Ping-Body* de Radu Macrinici, în regia lui Theodor Cristian Popescu. La prima întâlnire cu publicul, emoțiile și lipsa câtorva repetiții în plus a fost evidentă. La fel de evident a fost și programul dramaturgului, autorul unui text poetic și actual, extrem de modern ca scriitură. „Our Theatre" din Brno a prezentat cu *Misterele eleusine* o mostră de antropologie teatrală. Ulterior,le-am „iertat" artiștilor cehi cele trei ore de variațiuni pe teme sexuale, când am aflat, în cadrul „Întâlniri managerilor de Instituții culturale din Europa Centrală și de Est" că, în Cehia, alternativa la Instituțiile culturale de stat (sau a culturii instituționalizate) o constituie doar grupurile de amatori. Cu „Ister Theatre" din Belgrad și spectacolul lor *Distrugere* am intrat în sfera unei alte formule teatrale, cea a teatrului de mișcare; iar teatrul de păpuși a fost reprezentat, în mod onorabil, de trupa „Miraklis" din Vilnius (Lituania). Cele *Patru dansuri biblice*, puse în scenă cu ajutorul tehnicii teatrului de umbre, reprezentate chiar în vechea catedrală a orașului, au avut ca element de surpriză spectaculoase efecte pirotehnice. Despre *Legendele mamei*, propunerea Teatrului „Maskymimo" din Ulan Bator (Mongolia), nici nu merită să vorbim, din respect pentru eforturile organizatorilor. Îmi fac însă datoria de a menționa prezența lor în festival.

Să zbori spre paradis și *Anne Frank* au fost două spectacole ce au multe lucruri în comun: ambele sunt produse de organisme „neinstituționalizate" – Teatrul Inexistent și Fundația „Teatrul fără frontiere"; ambele sunt realizate de două tinere regizoare – Claudia Herghelegiu și Liana Ceterchi; ambele sunt, de fapt *one-man-show*-uri ce doresc să pună în valoare talentul a două tinere actrițe, Dana Voicu în *Să zbori...* și Mihaela Sârbu în *Anne Frank*. Și, mai ales, aceste două spectacole își doresc să transmită publicului același mesaj: să nu-i uităm niciodată pe cei care au plecat dintre noi prea devreme!

Centrul Cultural Francez din Iași a oferit unui grup de proaspeți absolvenți ai Academiei de Arte din Iași posibilitatea de a fi prezenți la Bistrița cu o versiune teatrală a nuvelei lui Dostoievski *Însemnări din subterană* în regia lui Vitalie Bichir. Structura geometrică a lecturii regizorale s-a bazat în mod inteligent și motivat pe calitățile interpretative ale lui Mihai Dontu. *Bluescape*

este o „compoziție spectaculară" care subsumează experiențe din domeniul teatrului, filmului și al televiziunii, realizată de Radu Afrim, regizor ce a reprezentat școala de teatru din Cluj. Personal, această mostră de „postmodernism teatral" mi s-a părut extrem de tributară MTV-ului, teribilistă și-atât. Ligia Stere și Silviu Biriș au fost protagoniștii unei pledoarii pentru poezia dragostei, pentru Arghezi, inspirat intitulată de regizoarea Anca Maria Colțeanu *D-a v-ați ascuns....* Finanțatorii acestui proiect au fost Fundația Culturală Română și Muzeul Literaturii Române. Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș a reușit o veritabilă pledoarie pentru teatrul de animație cu un spectacol de autor semnat Horațiu Mihaiu: *Steps*. Reacția entuziastă a publicului a confirmat interesul pentru această formă de teatru, pe nedrept catalogată doar „teatru pentru copii".

Cea mai interesantă propunere de „alternativă teatrală" a constituit-o reprezentația companiei „Formalnîi Teatr" din Sankt-Petersburg cu piesa *Hamlet Machine*. Textul germanului Müller (pe care celebrul regizor Luca Ronconi l-a tratat într-un spectacol de referință în cheia teatrului de mișcare) a fost întregit cu fragmente din dramaturgia rusă semnate de V.I. Sorokin. Cei opt actori ruși, magistral conduși de regizorul Andrei Moguci, au oferit spectatorilor un adevărat regal actoricesc, construind, scenă după scenă, imaginea unei existențe în care teatrul și viața se confundă până la anularea individului-actor ca persoană și personaj deopotrivă. Rezultatul? – un univers de o frumusețe stranie, în care spectatorii devin subiecții unui experiment ce încearcă să-i facă să descopere că ei sunt adevărații actori, că oricând și oriunde ne-am afla suntem, de fapt, pe o scenă și suntem protagoniștii unui spectacol. Dar asta nu o putem înțelege decât foarte rar și doar atunci când îi urmăm pe ei, actorii, care sunt, de fapt, niște „paratrăsnete" ce echilibrează imensa energie ludică ce tensionează universul în care trăim.


Hamlet Machine

Ultima zi a festivalului debutase cu prezentarea celor cinci „exerciții de stil" rezultate în urma *workshop*-ului propus și coordonat de același Theodor Cristian Popescu. Indubitabil, acest atelier

de creație este cel mai important câștig al **altFest**-ului. Obligați să lucreze sub semnul hazardului, cu regizori sau parteneri trași la sorți (textele și spațiul de joc au fost, de asemenea, extrase din urnă, de data aceasta de către regizori), participanții – absolvenți ai unor școli de profil din diferite localități (București, Cluj, Iași, Craiova) – au trebuit să-și demonstreze calitățile artistice în condiții extrem de asemănătoare cu cele pe care un tânăr absolvent, fie el actor sau regizor, le întâlnește atunci când intră într-un colectiv nou. Au trebuit depășite, deci, obișnuințele confortabile ale actorilor și apetența studenților-regizori pentru re-modelarea „marilor clasici". Chiar dacă reușitele au fost doar în număr de două, e vorba de cele semnate de Claudia Herghelegiu și Andreea Vălean, nivelul general și mai ales impactul asupra participanților constituie argumente extrem de puternice în sprijinul acestui gen de *workshop*.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

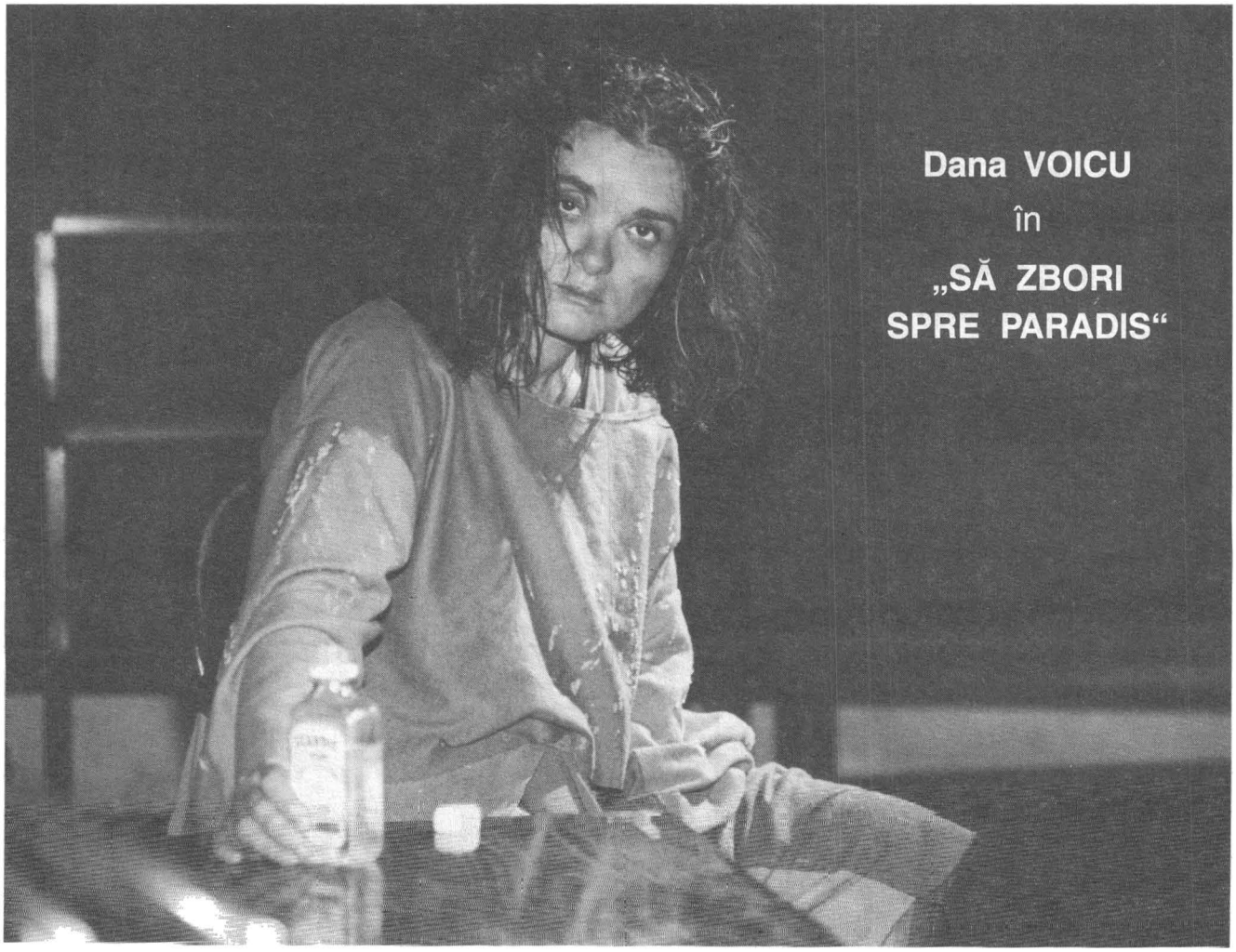
CÂTE CEVA DESPRE ALTCEVA

Ce mai înseamnă teatrul pentru spectatorii anilor '90, consumatori docili ai televiziunii prin cablu, victorioși utilizatori ai mass-media, Internet, poștă electronică, cluburi și petreceri prin rețele telefonice? Acest ecran protector insinuat între noi și ceilalți nu traduce oare o incapacitate de comunicare directă? Nu mai știm, nu mai putem, nu suportăm riscul de a ne expune neintermediat interlocutorului. Pierdem spontaneitatea dialogului direct, ne închidem într-un alt tip de limbaj artificializat, sursă a înstrăinării de noi și ceilalți. Dar unde suntem cu adevărat? Identitatea noastră fragmentată strigă din subteranele conștiinței după unitatea pierdută a ființei. Ne întoarcem la teatru cu pofta celui flămând, pentru a regăsi acolo dialogul dorit între personaje ce și-au păstrat intactă unitatea. Dar, lovitură de teatru! Pe scena teatrului nou nimic nu mai seamănă cu ceea ce știam despre poveste și personajele sale. La concurență cu mediile, teatrul și-a extins aria de expresie, a asimilat tiparul vieții de-acum. Așadar, poftiți la teatru doar dacă aveți curajul și tăria de a afla ce am devenit, cum ne-am schimbat, par să spună tinerii artiști.
Acesta este mesajul tranșant al teatrului alternativ. Cel care refuză compromisul: înțepenirea în formele mortificate ale tradiției. Creativitatea scenică a tinerilor regizori se îndreaptă spre zona de interacțiune a teatrului cu noile medii. Nu mai poate face abstracție de ele, așa că le înfruntă sau, mai bine, le ia aliați în procesul distilării artistice a formelor.
Un festival de teatru alternativ în România lui '99 este un act de afirmare a conștiinței timpului, o formă de protest indirect la hegemonia formelor academice de teatru. Șansa teatrului alternativ este altundeva decât la centru. Poziția excentrică îl situează în zona experimentului, a căutării creatoare. Curentul schimbării pleacă însă în sens invers, de la periferie spre centru. Acolo se naște apetitul pentru experiment, dorința de evadare din formele instituționalizate de producție.

Tinerii actori şi regizori au învăţat lecţia economiei de piaţă româneşti: în absenţa unui efort coerent de susţinere şi promovare a formulelor alternative de teatru, soluţiile individuale de creaţie îşi croiesc singure drum spre public.

Excentric dar nu periferic, dinspre Bistriţa, oraş fără teatru permanent, curentul schimbării adună la un loc forţele semnificative ale experimentului în teatru, în a doua ediţie a festivalului **altFest**. Producătorii săi au ales ca temă a acestei ediţii iniţiativa independentă, astfel, am regăsit trei tipuri de spectacole. Cele produse prin susţinere financiară neinstituţionalizată sau la limită coproducţiile, alternativa estetică şi spectacole în spaţii neconvenţionale.

Desigur, masa rotundă organizată cu implicarea A.I.C.T. UNITER nu a reuşit să elucideze problema unui manifest sau a unui program în teatrul alternativ, aşa cum afişează orice avangardă cu pretenţii. Drept manifest şi concluzie totodată, critica poate învăţa din rezultatele atelierului de regie, care a demonstrat că vremea teoretizărilor sterile a trecut, cel puţin pentru practicienii scenei. Iar dacă suntem atenţi la efervescenţa momentului, vom înţelege că e vremea să ne punem problema să scriem altfel, despre altceva, să fim pregătiţi să privim şi altundeva. Desigur, **altFest** nu ne obligă, zvonul schimbării răzbate însă dinspre periferie spre centru.



Oana BORȘ

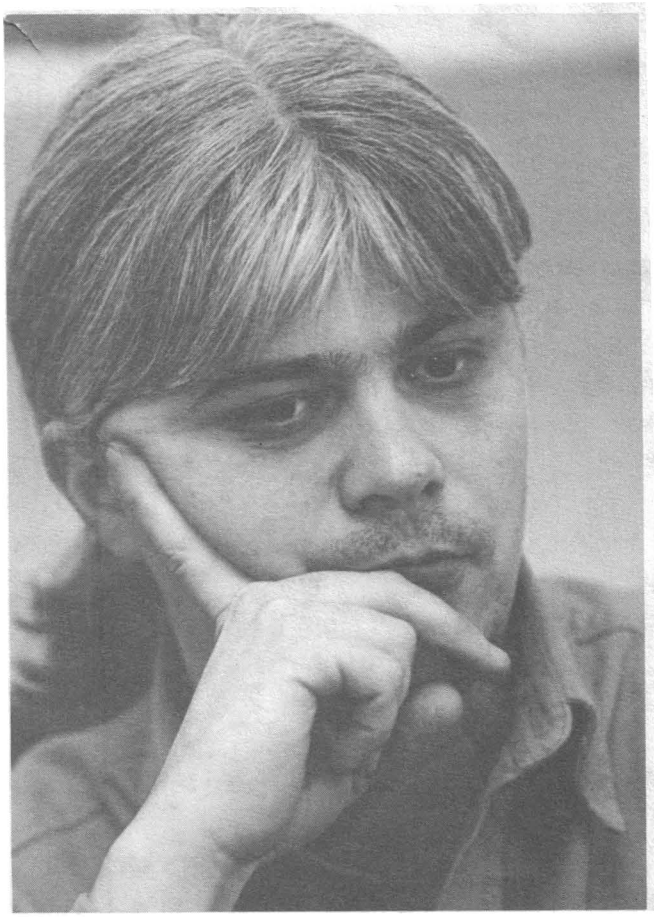
ALTERNATIVA TEATRALĂ – ÎNCOTRO?

La început de septembrie, Bistrița a găzduit Festivalul Central și Est-European de Spectacol Alternativ în Spațiu Neconvențional – **alt**Fest. Chiar dacă denumirea manifestării nu este justificată pe deplin de oferta spectacolelor din program, festivalul a prezentat imaginea alternativei teatrale de azi în spațiul românesc. O alternativă estetică, dar și una la nivel instituțional. În ce măsură aceasta și-a găsit identitatea și drumul propriu s-a constituit ca temă de discuție în cadrul a două colocvii desfășurate în festival

Unul dintre ele, inițiat împreună cu Secția Română a A.I.C.T., a facilitat întâlnirea criticilor de teatru. Puncte de plecare propuse: „teatrul alternativ – limbaj de graniță, variantă instituțională sau nouă formă de avangardă în mișcarea teatrală?". Nu s-au tras concluzii – imposibile, de altfel, atâta timp cât se vorbește despre un fenomen ce la noi abia începe să-și ceară dreptul de existență. Discuția a rămas deschisă diferitelor percepții și definiri. S-a pus problema, de pildă, dacă alternativa reprezintă depărtarea voită de centru – prin abandonarea unicității stilului, a spațiului clasic de joc și a univocității mesajului, spectatorul devenind emițător – sau, dimpotrivă, este rezultatul încercării de a ajunge la centru. În ce măsură criza – ce dă naștere de obicei alternativei – este acum de natură estetică? De multe ori opțiunea către spațiile neconvenționale apare din imposibilitatea ajungerii pe cele consacrate ceea ce duce, implicit, și la modificarea stilului. În ce măsură se poate vorbi, deci, despre avangardă – a cărei existență presupune un program – sau despre un fenomen încă disparat și dispersat? În ce măsură critica poate provoca și ajuta la dezvoltarea lui, căci pentru aceasta necesită, la rândul ei, înnoire și adaptare?

Cea de-a doua întâlnire, a managerilor de teatru, a adunat în jurul mesei rotunde directorii de companii, de festivaluri, reprezentanți ai unor fundații și directori de proiecte. Li s-au alăturat și managerii companiilor străine invitate, veniți și ei cu o experiență care, după cum s-a văzut, este asemănătoare cu a noastră.

Probleme: inexistența unor producători de spectacole și a spațiilor adecvate care să preia spectacolele trupelor independente, a unui circuit capabil de a atrage publicul interesat de fenomen, doar publicul este cel care, în timp, va certifica existența sau nonexistența unei alternative teatrale viabile.



Theodor-Cristian POPESCU

„E IMPORTANT SĂ DESCOPERIM UN ANUMIT TIP DE VIZIUNE ASUPRA LUMII"

Maria Sârbu: *Tipul de atelier de lucru intitulat „Stress" pe care ți l-ai imaginat, coordonându-l în cadrul Festivalului central și est-european de spectacol alternativ în spațiu neconvențional de la Bistrița, a fost o noutate în practica tinerilor creatori de la noi. Când s-a născut ideea unui astfel de atelier?*

Theodor-Cristian Popescu: Ideea s-a născut ca urmare a atelierului de dramaturgie contemporană pe care l-am organizat la Slobozia, la Festivalul Tânărului Regizor, pe șapte texte necunoscute participanților. Atunci am încercat să descifrăm șapte posibile tendințe în teatrul contemporan ce vin din scriitură. După acel atelier, tineri regizori și actori au făcut un fel de petiție către Centrul Internațional pentru Artă Contemporană – București, rugându-l pe Mihai Iancu, directorului Festivalului „**alt**Fest", să dezvolte un tip de atelier ce ar acoperi o posibilă zonă nepracticată în școală. Astfel, am fost invitat la Festivalul de la Bistrița ca să-mi imaginez încă un tip de atelier. Atelierul „Stress" a fost ca un test pentru capacitatea de reacție la niște spații, texte și la oameni pe care ei nu-i cunosc. Mai bine spus, cinci tineri regizori selecționați de mine au tras la sorți câte un fragment din texte românești contemporane (niciodată jucate), un spațiu din Bistrița pe care nu-l cunoșteau și numărul respectiv de actori, aleși din toate școlile de teatru din țară, astfel încât să se trezească în fața unui text necunoscut, al unui spațiu nou și al unor oameni veniți din formații complet diferite și să vedem în ce măsură, timp de trei zile, reușesc să se lase inspirați de această varietate, să reacționeze într-un mod creator la ea, într-un interval foarte scurt (doar 20 de minute). Acest tip de atelier mi-a venit, totuși, de la o întâlnire pe care am avut-o cu un regizor nordamerican, Peter Sellars, în cadrul Școlii europene de regie de la Leeds, din 1996. 22 de tineri regizori am discutat timp de 12 ore despre lumea în care trăim. Atunci mi-am dat seama cât de important este să descoperim toți un anumit tip de viziune asupra lumii și mai puțin metoda pe care o practică sau o descoperă fiecare. Eu, personal, nici nu am o metodă.

M.S.: *Te-ai temut de un eșec?*

T.C.P.: Da. La finalul celor trei zile putea să nu iasă nimic. Este și acesta un test. Eu am așteptat să fie multe certuri, scandaluri, imposibilități de comunicare, dar responsabilitatea a fost totală. Nu le-am impus măcar un program de lucru. Puteau să repete când doreau, singura obligație fiind ca înainte de ora 24:00 (sau 00:00) a fiecărei zile să-mi afișeze pe colțul unui panou orele la care repetau a doua zi.

M.S.: *Ce concluzii ai tras după vizionarea spectacolelor?*

T.C.P.: Fiecare participant a ajuns în acele trei zile la un rezultat mai mult sau mai puțin concludent. Dar important este, după părerea mea, că atelierul a reușit, pentru că nimeni nu s-a dat bătut, nimeni nu a intrat într-o criză de răsfăț artistic. Am avut senzația, chiar, că s-au creat niște mici nuclee independente ale unor oameni care și-ar mai dori să colaboreze, ceea ce din punctul meu de vedere reprezenta scopul atelierului. Rămâne de văzut dacă a existat *stress*-ul.

M.S.: *Care a fost rolul tău în atelier timp de trei zile?*

T.C.P.: Rolul meu? Tinerii credeau că îi las eu cât îi las, dar voi interveni foarte dur și, ca profesor, le voi schimba momentele. Le dădeam tot timpul senzația că sunt pe acolo și nu prea mă uit la ceea ce fac ei și că mă interesează dacă au găsit cheia, dacă funcționează spațiul, dacă toată lumea știe textul. În ziua de dinaintea prezentării n-am interferat artistic în nici un fel, le-am făcut numai niște observații de descongestionare a unor mici blocaje pe care le mai aveau. Am lăsat inspirația fiecăruia să vorbească.

M.S.: *Ai găsit ceva comun în cele cinci mici spectacole?*

T.C.P.: Mi s-a părut comună tendința, aproape generală, de a fugi de realism, de a evada. Inițial, mai mulți dintre cei implicați încercau ca în spațiul pe care l-au primit să-și importe sala de clasă. Ulterior spațiul și-a dovedit puterea, forțându-i să elimine lucrurile care veneau în contra lui. Cred că tuturor li s-a părut mai interesant să plonjeze într-un grotesc, într-un abstract, într-o zonă învecinată cu artele vizuale. Dar în ultima zi, unii dintre ei au revenit la coordonatele realiste.

M.S.: *Cum califici acest test?*

T.C.P.: Eu am testat. M-a interesat dacă, scoși dintr-un sistem academic și dintr-un tip de teatru, cinci tineri regizori pot funcționa ca niște mici conducători de trupe independente și au puterea de a-i capacita pe actorii adunați din toată țara să-i urmeze timp de câteva zile. Dacă acest lucru s-a întâmplat, indiferent de gustul de teatru pe care îl am eu, care, evident, a fost mai aproape de una sau două dintre bucăți decât de altele, atelierul din punctul meu de vedere a reușit. Scopul nu a fost să văd cinci spectacole asemănătoare cu tipul de teatru pe care îl fac, ci dimpotrivă. Am creat condiții pentru 27 de tineri ca să se manifeste timp de trei zile.

M.S.: *Dorești să continui acest atelier?*

T.C.P.: După atelierele coordonate la Slobozia și Bistrița poate că aș face și altele, depinde în ce măsură va fi dorit un astfel de test sau atelier. Pentru că atelierele mele niciodată nu propun exportul unei metode de a face teatru, ci deschid niște curiozități ale participanților și spre altceva decât s-au gândit ei. Depinde și de faptul cine va mai dori să finanțeze asemenea ateliere la festivaluri.

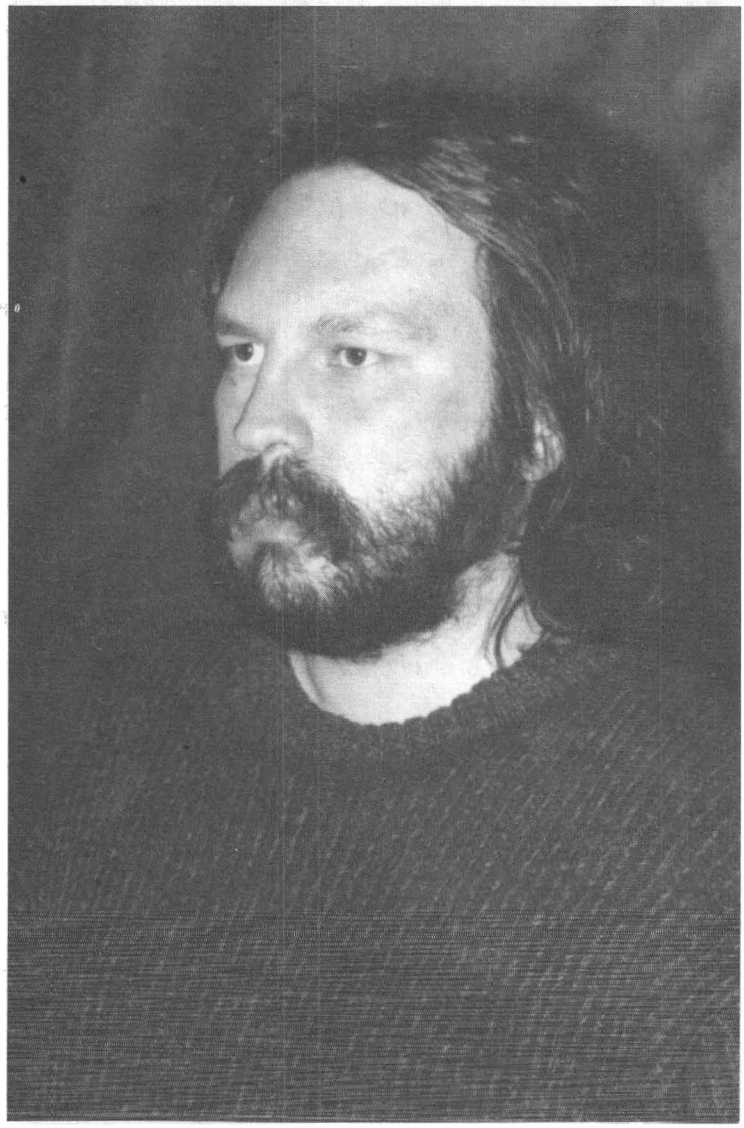
Eu am programat un seminar numit „Teatralitatea mileniului III", pentru studenții anului III de la Regie îndeosebi, dar deschis și teatrologilor, și actorilor, tuturor celor care vor dori să participe, la care să se discute raportul dintre teatru și societatea contemporană, pornind, de exemplu, de la influența televiziunii și cinematografului.

Maria SÂRBU

Radu MACRINICI:

„CA SĂ SCRII PIESE DE TEATRU TREBUIE SĂ FII UN OM LIBER"

Radu Macrinici s-a născut la 25 iunie 1964 la Sighișoara. Este licențiat în filologie. Din 1992, director artistic al Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe și al Festivalului Internațional de Teatru Neconvențional „Atelier". În 1997 a înființat în cetatea medievală a Sighișoarei „Teatrul din Turn". În 1991 obține Premiul III la Concursul Național de Dramaturgie – organizat de Teatrul Național din Târgu Mureș și Hostage Productions London – pentru piesa *Bibliotecarul*. Piesa a fost editată în volum în anul 1994 la Editura Ambedui din Bruxelles, în limba franceză, și în revista „Teatrul azi" în 1997. Premiul „Camil Petrescu" la concursul Național de Dramaturgie organizat de Ministerul Culturii cu piesa *Întoarcerea lui Espinosa*. În 1997, în cadrul aceluiași concurs, obține Premiul III cu piesa *A!frica!*, publicată recent la Editura All. Piesa *Prințul din lacrimă*, după Mihai Eminescu, Boris Vian și Carlos Castaneda, a fost montată în stagiunea 1997/1998 la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. *Țara mea* este câștigătoare a concursului UNITER „Piesa anului 1997". Radu Macrinici este membru al UNITER, al Uniunii Scriitorilor din România, al SACD–Belgia și al ASPRO.



Costin Manoliu: *Care sunt împlinirile şi neîmplinirile dumneavoastră la conducerea Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe?*

Radu Macrinici: Cred că am reuşit ca, dintr-un teatru din care în 1990 au plecat aproape toţi actorii, să fac din nou un teatru viu, să formez o trupă competitivă, cu actori profesionişti, absolvenţi ai facultăţilor de teatru din Bucureşti şi Târgu Mureş. Am iniţiat şi un festival–atelier care este la a 7-a ediţie, festival internaţional bine cotat la nivel naţional de către specialişti. Am fost invitaţi să prezentăm spectacolele noastre la festivaluri importante: la Timişoara, Târgu Mureş, Bucureşti, Iaşi. La Piatra Neamţ am luat „Premiul pentru cel mai original spectacol" cu *Groapa din tavan* de Matei Vişniec, în regia lui Bogdan Voicu. Sunt, desigur, şi neîmpliniri. Nu am reuşit să conving autorităţile locale că Teatrul „Andrei Mureşanu" merită sprijinit pentru că poate să aducă beneficii morale unui oraş în care conviețuiesc mai multe etnii.

C.M.: *Conduceţi un teatru românesc într-un oraş în care locuitorii de naţionalitate română sunt puţini. Într-o astfel de situaţie are sens existenţa unui teatru cu o trupă permanentă?*

R.M.: Ea este importantă din cel puţin două motive. În judeţele Covasna şi Harghita nu există nici o revistă culturală în limba română şi nici alte instituţii profesioniste de spectacole. E bine că există un teatru de repertoriu, cu o trupă permanentă, pentru populaţia românească care nu are alte posibilităţi de contact direct cu o formă superioară de cultură. Un al doilea motiv pentru care acest teatru merită să existe este că el a reuşit să aducă în sală şi publicul maghiar. Teatrul Maghiar „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe are un repertoriu axat mai mult pe musical, pe spectacole populare, mai puţin teatru contemporan, experimental, şi atuncii tinerii secui vin la Teatrul „Andrei Mureşanu". În plus, în fiecare an, festivalul aduce în sală atât public maghiar, cât şi român. Mai mult public maghiar. Iată nişte mutaţii foarte importante pe care Teatrul „Andrei Mureşanu" le-a declanşat în Sfântu Gheorghe.

C.M.: *Ministerul Culturii ar trebui să aibă o implicare directă în viaţa teatrelor?*

R.M.: Există o politică a Ministerului Culturii de neamestec în treburile interne ale teatrelor din provincie, care au fost lăsate pe seama consiliilor judeţene. Asta fiind politica, îmi dau seama că mai mult nu se poate. E rău, însă, pentru că există teatre care funcţionează prost şi nimeni nu le controlează. Se oferă publicului tânăr spectacole de o calitate îndoielnică, adesea foarte vulgare, cu actori care nu mai ştiu ce înseamnă arta teatrală. Ar fi nevoie de o intervenţie subtilă, făcută de specialişti.

C.M.: *Regizorii de marcă acceptă foarte greu să lucreze în teatrele mai mici şi atunci când acceptă ei montează piese din propriul program. În aceste condiţii, poate un director de teatru să impună un repertoriu?*

R.M.: Regizorii de marcă lucrează pe multe mii de dolari. Neavând sumele respective, preferăm directori de scenă tineri, speranţe ale regiei româneşti. Prefer să aduc un regizor tânăr şi îndrăzneţ decât unul cunoscut şi obosit. Totuşi, mai sunt regizori care din prietenie şi din simpatie pentru ceea ce se întâmplă la Sfântu Gheorghe vin să lucreze la Teatrul „Andrei Mureşanu". În această stagiune, Anca Maria Colţeanu

a pus în scenă un spectacol de *commedia dell'Arte – Arlechino pe lună*. Sebastian Comănici a montat *Prințul de Spandau* de Helder Costa, în care personajul central este Rudolf Hess, celebrul nazist închis la Spandau. Gelu Badea a realizat spectacolul *Lazaret*, după un reportaj de Brunea-Fox. Avem și alte proiecte pentru care deocamdată nu sunt bani.

C.M.: *Dramaturgii români se plâng adesea că piesa românească contemporană nu este jucată. Dacă această constatare e adevărată, ea reflectă valoarea dramaturgiei românești contemporane?*

R.M.: Parțial da, din păcate. Ca să scrii piese de teatru trebuie să fii un om foarte liber. Dramaturgii români nu au acest exercițiu. Mai există și un alt motiv pentru care piesa românească nu e jucată. Regizorii de teatru nu citesc dramaturgie românească contemporană. Ei sunt în faza recuperărilor. Îi recuperează acum pe tragicii antici greci, pe Shakespeare, Ionesco, Arrabal, Pinter. E drept că dramaturgii români sunt foarte puțini. Colegii mei de generație pot fi numărați pe degetele de la două mâini. Cei din generația mai veche sunt mai mulți, dar din păcate sunt tarați, ca să folosesc un cuvânt drag mie. Mulți au renunțat să scrie. Puțini au rămas în competiție.

C.M.: *Credeți că publicul român de teatru așteaptă anumite teme, anumite subiecte care să fie abordate în piesele scrise acum?*

R.M.: E greu de spus. Sunt anumite probleme care ne frământă pe toți azi și probabil că publicul așteaptă ca ele să fie reflectate și pe scenă. Nu la modul general: piese despre șomeri sau despre securiști. E nevoie de o particularizare a acestor probleme care nasc multe întrebări. Cred că nu este atât de important despre ce se scrie, ci mai ales cum se scrie. Există încă multă literatură în dramaturgia românească, se simte absența contactului cu dramaturgia contemporană europeană. Nu știm ce scriu alții. Mai prindem, ca pe vremuri, câte o carte în franceză sau engleză. Traducerile sunt foarte puține. Editura Unitext se străduiește să mai publice câte ceva. E ciudat că o editură ca Humanitas a publicat mari opere din literatura universală, dar nu a tradus teatru. Textele teoretice sunt foarte greu de găsit: Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook. Cunoaștem prea puțin din ceea ce au scris acești titani ai teatrului. Pentru un dramaturg astfel de texte sunt vitale.

C.M.: *Ce piese scrise de Radu Macrinici vreți să vedeți pe scene românești?*

R.M.: Sper ca *Țara mea* să fie jucată de către Compania Theatrum Mundi în această stagiune, în regia Ancăi Maria Colțeanu. Este în repetiții. De asemenea, am un text la care țin foarte mult, *Bibliotecarul*, care a fost jucat la Paris, Bruxelles, Madrid și Lisabona. N-a reușit să pătrundă în lumea teatrului românesc decât într-un spectacol-lectură la Târgu Mureș. Pentru ca piesele mele să fie jucate ar trebui ca regizorii să le citească. E o minimă condiție.

C.M.: *Ce trebuie să facă dramaturgul român în întâmpinarea acestei minime condiții?*

R.M.: Să aibă foarte mulți prieteni regizori.

Nota red. Dramaturgul R. M. și-a dat demisia din funcția de director al teatrului.

Costin MANOLIU

Octavian SAIU

COMPOZIT ȘI NECONVENȚIONAL, TOTUȘI TEATRU

Teatrul Național din Târgu Mureș – *Ping-Body* de Radu Macrinici. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia, video art, proiecții diapozitive: Andu Dumitrescu. Coregrafia, ilustrația muzicală: Florin Fieroiu. Cu: Nicolae Cristache, Gabriel Dumitraș, Dan Rădulescu, Ada Milea. Data premierei: 1 octombrie 1999.

Concretizare a unui proiect născut din colaborarea unui regizor (Cristian Theodor Popescu) cu un dramaturg, din aceeași generație, montarea de la Târgu Mureș are ca argumente evenimente reale și perspective posibile, la fel de simptomatice pentru o umanitate care a pierdut, în tot și în toate, măsura.

Vorbind despre noi tare ale societății contemporane, piesa *Ping-Body* ilustrează grotescul situațiilor existențiale în care ajunge un tată pentru a-și întreține familia, formată din el și fiul său, Alex, adolescent handicapat, preocupat de jocurile pe computer și complet abstras de la problemele reale.

Între adevărul care îl constrânge pe Emil să-și vândă organele printr-un pact și mitul ultimei generații, Internet-ul, textul își propune să rezume starea de fapt, contradictorie, a omului de astăzi. Pactul său, deși nu are același obiect și aceeași motivație, amintește de cel faustic, însă, miza este aici degradantă văzând latura materială, corporală și nu pe cea spirituală. Calculatorul este în egală măsură instrumentul cunoașterii și al tranzacțiilor criminale, mecanism sofisticat care își distruge creatorul. Simplu obiect de decor la începutul spectacolului, el ajunge în final să subordoneze totul. Moartea personajelor este decizia lui, căreia nu-i supraviețuiește decât planta carnivoră antropomorfizată – imagine răsturnată a ordinii firești din univers.

Pereții translucizi ai decorului, care descompun figura umană, și proiecțiile video ale unei iconografii demonice, deopotrivă cu muzica și mișcarea (Florin Fieroiu), sugerează atmosfera unei închisori asumate, amintind, în același timp, de spațiul unei discoteci – simbol profan al acestei epoci.

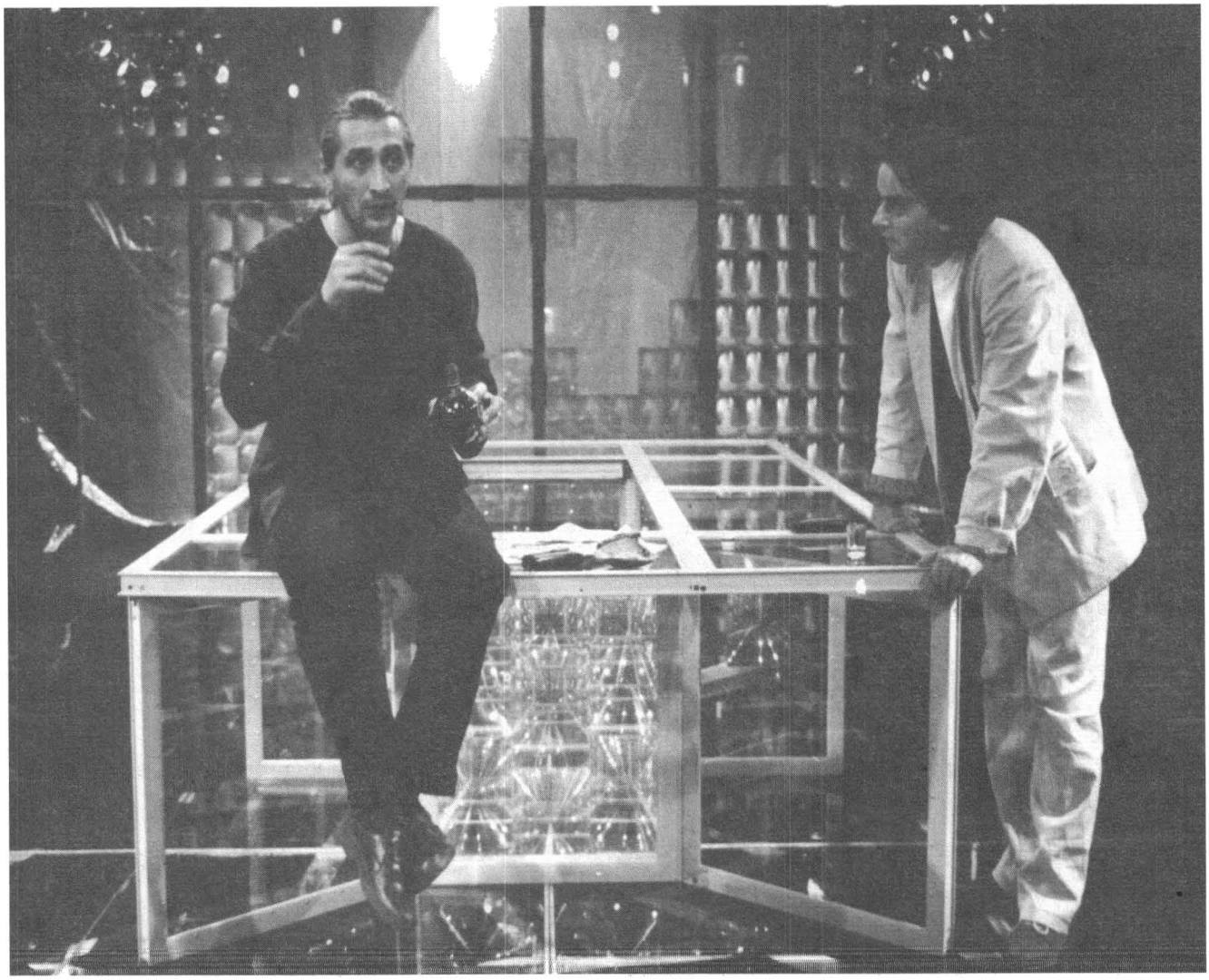
Hiperbolizată și monstruoasă, tragicomică, imaginea omenirii crepusculare din spectacol definește viziunea regizorală. Theodor Cristian Popescu a găsit formula spectaculară cea mai potrivită cerințelor scriiturii, potențând-o prin concepția plastică (Andu Dumitrescu).

Ca și piesa lui Radu Macrinici, opera scenică are două coordonate opuse: pe de o

parte pune în discuție o problemă socială, dar și antropologică și, pe de altă parte, creează o lume fantastică în care datele realității se modifică radical.

O turnură neașteptată, cu tentă SF, căpătată de acțiune spre final nu face, însă, decât să complice inutil lucrurile și să-i suprime coerența. Deși are dialoguri bine construite și o tehnică dramatică riguroasă, textului îi lipsește limpezimea deplină, deoarece suferă de o asociere eteroclită de episoade: de la comerțul cu organe la un asasinat politic și, de aici, la „omuleți verzi".

Cu toate acestea, *Ping-Body* reprezintă un mod interesant de abordare a limbajului teatral care, devenit compozit și neconvențional, își certifică, și așa, valorile dintotdeauna: emoționează și oferă premisele unei confruntări cu propriile noastre aspirații, certitudini, iluzii...



Nicolae CRISTACHE și **Radu OLĂREANU**

Maria SÂRBU

Supraviețuirea unui festival

De aproape un sfert de veac, Teatrul de Stat din Oradea organizează din doi în doi ani **Săptămâna Teatrului Scurt** – festival gândit în redacția revistei „Familia" de un grup de oameni de cultură – Dumitru Chirilă, Stelian Vasilescu și Mircea Bradu. Manifestarea devenise tradiție, publicul obișnuindu-se cu o sărbătoare teatrală, așteptând, de fiecare dată cu mari emoții, spectacole realizate în spațiul românesc. Anul 1999, oarecum fatal pentru cultura întregii țări din motive financiare, în care, vorba meșterului Radu Beligan, muzele sunt obligate să tacă, a impus rigori, fără îndoială, și în privința organizării festivalurilor de teatru. dar conducerea Teatrului de Stat din Oradea (director: Petre Panait) a obținut, totuși, în aceste condiții grele, sprijinul Consiliului județean Bihor și al Primăriei municipiului Oradea, ca **Săptămâna Teatrului Scurt** să poată supraviețui, cu atât mai mult că în această zonă a țării unele festivaluri de teatru de curând au fost suspendate.

Deși în selecția oficială (selecționer unic: criticul de teatru Mircea Murariu) au intrat 20 de teatre, aceleași motive financiare au condus la reducerea numărului de producții în festival – până la doar 10. Spectacolele au fost reținute în program pentru calitatea lor, dar și în funcție de disponibilitatea conducerii teatrelor de a-și asuma o parte din cheltuielile de deplasare.

În cele 7 zile de festival (18–24 octombrie) au fost prezentate, în câteva spații din oraș, spectacolele: *Încercarea* de Marivaux, regia Alexandru Colpacci – Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov; *Zile fericite* de Samuel Beckett, regia Bernd von Bomches – Teatrul German de Stat din Timișoara; *Jurnalul unui nebun* de Gogol, regia Adrian Roman – Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea; *Carol* de Slavomir Mrožek, regia Carol Erdos – Teatrul de Nord din Satu Mare; *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, regia Ion Ardeal Ieremia – Teatrul Național din Timișoara; *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec, regia Petru Vutcărău – Teatrul de Stat din Oradea; *Generalii* de Varga Gabor, regia Meleg Vilmos – Teatrul de Stat din Oradea–Trupa Szigligeti; *Romanțioșii* de Edmond Rostand, regia Vlad Massaci – Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; *Cea mai puternică* (spectacol alcătuit din *Banda de magnetofon* de Charles Fraikin și *Cea mai puternică* de August Strindberg), regia Silvia Ionescu – Teatrul Odeon din București. Festivalul a fost onorat de spectacolul *Ușa închisă* de J. Graham Reid, regia Vlad Massaci, al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Juriul (festivalul a avut caracter competitiv), format din criticul de teatru Ion Parhon (președinte), actrița Coca Bloos, regizorul Dan Puican și criticii de teatru Dumitru Chirilă și Mirona Hărăbor a hotărât acordarea următoarelor premii: pentru interpretare feminină – Bianca Zurovski, pentru rolul *Liseta* din *Încercarea*; pentru interpretare masculină – Dobos Imre, pentru rolurile *Nicollo* din *Angajare de clovn* și *Schweidel Jozsef* din *Generalii*; pentru scenografie – Vioara Bara, pentru scenografia spectacolelor *Angajare de clovn* și *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* (Teatrul de Stat din Oradea); pentru cea mai valoroasă regie – Alexandru Colpacci, pentru regia spectacolului *Încercarea*; pentru cel mai bun spectacol – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* (Teatrul de Stat din Oradea). Juriul a acordat un premiu special spectacolului *Romanțioșii* pentru valorificarea modernă a unei opere clasice.

Bianca
ZUROVSKI

Mircea GHIȚULESCU

ONE-MAN-SHOW

Dumitru Fusu, actor redutabil și om de o vitalitate molipsitoare a reușit să pună pe roate, la Chișinău, prima ediție a Festivalului Internațional One-man-show (23–29 septembrie 1999), de incontestabilă valoare, chiar dacă nu au lipsit denivelările. Peste 20 de spectacole din Belarus, Germania, Italia, Lituania, România, Rusia, Spania, Turcia și Basarabia, grupate pe trei secțiuni: recital de text, teatru de mișcare și pantomimă, marionete.

Cândva înțelegeam prin „one-man-show" actorul care face de toate: vorbește, cântă și dansează. La noi se numea recital și era rezervat vedetelor care expuneau (în teatru, ca și în muzică) sinteza unei cariere artistice. Acum încearcă și începătorii. Nu e nimic rău în asta. Cred că este datoria oricărui actor să aibă în rezervă o asemenea carte de vizită. Confuzia este, însă, între recitalul ca probă de admitere la o școală de teatru și recitalul ca performanță. Astfel, la Chișinău, marionetista **Laura Kiebel** din Italia (cunoscută bucureștenilor pentru că a jucat anul trecut la aniversarea Teatrului „Țăndărică") ne-a arătat performanța. Ea creează marionete cu tot corpul: mâini, picioare, genunchi, abdomen și chiar sâni. Alții, ca de pildă ucraineanul **Kyrill Bulkin**, tatonează în căutarea unei formule între „colajul literar muzical" și spectacolul tradițional. Între aceste extreme, *One-man-show*-ul de la Chișinău a fost instructiv prin varietate.

Cei mai mulți dintre artiști (rușii și rusofonii îndeosebi) mai iubesc literatura: **Olga Sirokova** din Moscova a jucat viața poetei Olga Bergolț cu ilustrări din opera ei; georgiana **Maria Djanașia** a interpretat cu temperament *Carmen*, **Emilia Pranskute** din Minsk, poemul Mariei Țvetaeva *Vânătoarea de șobolani* ș.a.m.d. Alții preferă teatrul fără text, teatrul de mișcare, domeniu în care a strălucit **Gemma Beltran** din Barcelona care a „povestit" cu corpul istoria tragică a *Clorindei* și a lui *Tancredo*. Nu au lipsit marionetele și pantomima; dimpotrivă prezența lor a fost foarte seducătoare. Asemenea Gemmei Beltran, dar cu mijloace diferite, mimul lituanian **Aleksas Mazunas** reprezintă prin mișcare o întreagă nuvelă: *Picioare de cal* de Akutagava Runoske. Dintre mimi, basarabeanul **George Ciolpan** (care lucrează și în România) ni s-a părut cel mai apropiat și mai

cald în mesajele sale silențioase. Doi marionetiști de excepție, stăpâni pe meserie, au fost **Valeriu Josan** de la Teatrul „Licurici" din Chișinău și **Vladimir Zavalniuk** din Kiev. Participarea românească a fost sub așteptări. Dumitru Fusu s-a străduit să aducă *Paracliserul* de la Teatrul Național din București, dar nu a reușit. Gabriel Apostol de la „Țăndărică" a renunțat în ultima clipă. Dan Puric nu a fost de găsit. Maia Morgenstern cu *Chirița* ei de cabaret nu a fost contactată ș.a.m.d. Firma teatrului românesc a fost, totuși, salvată, când te așteptai mai puțin, de actorul **Constantin Pușcaș** de la Iași care a jucat (în regia și scenografia arhitectului Nicolae Munteanu) o riguroasă versiune cu *Iona* de Marin Sorescu.

Debutând cu o inteligentă înscenare a dialogului *Ion* de Platon (acest Ion este anticul rapsod al epopeilor homerice), Festivalul de la Chișinău a stat sub semnul Actorului. Trofeele acordate de juriu au fost statuete de aur, argint și bronz ale celebrului personaj platonician. Au avut, realmente, impresia că în aceste zile Chișinăul a devenit o capitală culturală. Există în Europa o întreagă rețea de festivaluri de acest gen. La Minsk, Festivalul *Eu* (director: Antonina Mihalțova), la Moscova (director: Valeri Hazanov), la Stockholm și la Kiehl, în Germania. Începând cu anul 1999, Chișinăul s-a conectat la această prestigioasă rețea prin eforturile aceluiași Dumitru Fusu, laureatul de la Minsk de anul trecut.

DANS, EURODANS

OLEG DANOVSKI

„Părintele baletului românesc", cum a fost numit de presă – s-a născut la Voznesinsk, Ucraina, în 1917. În urma revoluției bolșevice, părinții săi – un nobil de origine germană provenit dintr-o familie ce avea strânse legături cu Țarul și o tânără balerină – au fost nevoiți să se despartă. Mama sa a ales ca loc de refugiu Bucureștiul. Tot ea este cea care îl va iniția în tainele dansului, astfel că la 14 ani colabora cu o serie de teatre din București. Au urmat ani de studiu în care a avut ca profesori nume celebre ale genului: Floria Capsali, Anton Romanovski și Boris Kneazeff. Este angajat la Opera Română din București, mai întâi ca balerin, devenind cu timpul solist, coregraf și apoi directorul acestei instituții. Strălucit coregraf, el înnoiește baletul clasic și îl promovează pe cel modern.

Anul 1978 reprezintă începutul unei noi etape a bogatei sale cariere: înființează la Constanța prima Companie de Balet independentă din România ce acum îi poartă numele. Aduce aici tineri și talentați dansatori cu care realizează valoroase producții pe muzica unor mari compozitori români (Enescu, Jora, Chiriac, Mendelsohn, Ștefănescu, Capolanu, Basacopol), dar și Ceaikovski, Adam, Chopin, Delibes, Minkus, Prokofiev, Bizet–Șcedrin, Bartok etc. Multe dintre creațiile sale au fost încununate de succes în întreaga lume.

Deseori a fost invitat să facă parte din juriile internaționale ale competițiilor de balet din: Varna, Moscova, Paris, Osaka, Vercelli.

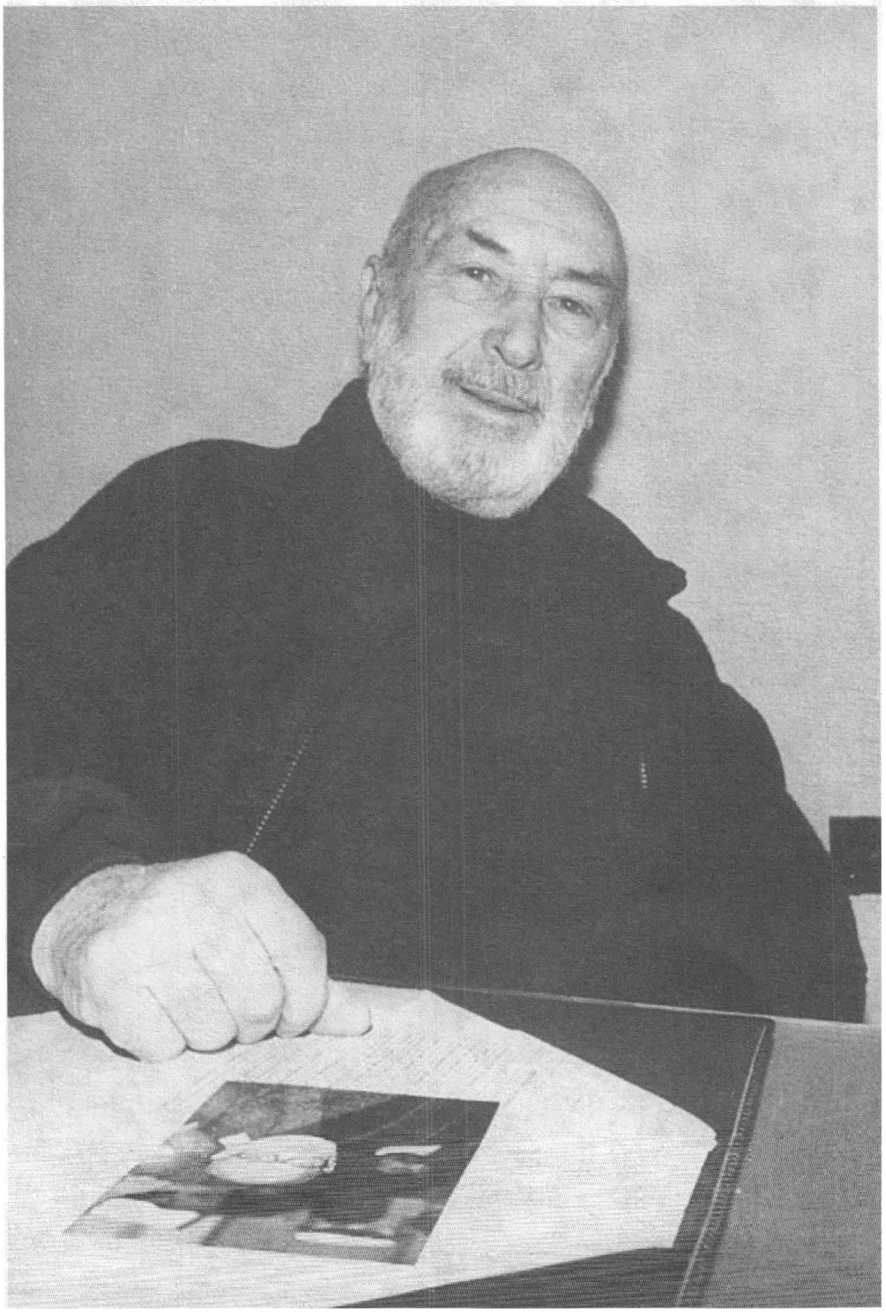
În 1993, la Constanța, inițiază prima competiție de gen din România: „Concursul Național de Balet Oleg Danovski".

Ultimele sale spectacole s-au numit *Romeo și Julieta* de Prokofiev (1990), *Oedip* de Liviu Manolache (1992), *Regina zăpezii* de Grieg–Sibelius (1995) și *Cocoșatul de la Nôtre-Dame* de Pugni, spectacol semnat împreună cu fiul său Oleg Danovski jr.

INEDIT

Oleg DANOVSKI

„DANSUL – ARTA CARE SFIDEAZĂ GRAVITAȚIA"



Carmen Chihaia: *Dansul contemporan câștigă tot mai mult teren în pofida, poate, a baletului clasic. Având, maestre, o privire atât de cuprinzătoare asupra direcțiilor existente la această oră, care vi se pare a fi școala/tendința în măsură să impună, să aducă acel „altceva" dorit deopotrivă de public și artiști?*

Oleg Danovski: O școală nu se creează brusc, peste noapte. După părerea mea, o școală se clădește prin dezvoltare. Prin asimilare și dezvoltare. Așa cum s-a întâmplat și cu dansul cult contemporan – o școală de origine germanică, elevii său dezvoltând, în America, acel impuls inițial. Astăzi, în baletul contemporan există diferite ramuri. Există un stil fără „poante, pe talpa goală". El cere o altă tehnică de execuție...

C.C.: *Şi cum aţi defini, azi, arta dansului, sub avalanşa atâtor schimbări?*

O.D.: Acea extraordinară performanţă a omului de a-şi mişca trupul nu numai graţios, plastic, dar şi exprimând idei. Baza rămâne, firește, în afară de idei, performanţa fizică. Lupta aceasta continuă cu gravitaţia cere niște eforturi deosebite până să se ajungă la artă. Întâi, vorbim de... gimnastică. Dar dansul? El este cu mult mai mult decât gimnastica, oricât de performantă. Un gimnast oricât de bun – fie el chiar campionul lumii – n-ar putea executa „numărul" dansatorului, fără a avea pregătirea acestuia.

C.C.: *Dansatorul având, în plus, „tehnica" spiritualizări gestului?!*

O.D.: Exact. Trăirea momentului dramatic şi muzical, în acelaşi timp. Studiile de dans ori de balet nu sunt decât o gimnastică specială pentru ca mişcarea artistului să devină eliberatoare. Îl pregăteşte, eliberându-l de povara... gravitaţiei, a efortului, de tot ce i-ar putea constrânge exprimarea. Un balerin este, de pildă, în acelaşi timp, şi un performer al săriturii, al rotaţiei şi al... ridicării. Ca un halterofil, el trebuie să ridice, într-o singură mână, o balerină de cincizeci şi ceva de kilograme. Adică, pe lângă forţă, trebuie să aibă şi... inspiraţie, stil, fantezie. Nu-i deloc simplu. Când efortul devine a doua natură, artistul-balerin, artistul-dansator se descătuşează de aceste „sarcini" şi poate crea!

C.C.: *Cum realizează el trecerea de la condiția de interpret la aceea de creator?*

O.D.: Având, să zicem, abilitatea... șarpelui. Care iese din pielea lui, intrând, mereu și mereu, în alta. Evocând, stări trecute sau, anticipativ, viitoare.

C.C.: *Cât de mare este, în fapt, libertatea de creație a balerinului, a dansatorului? Până unde i-ați permite să treacă de viziunea, de „sugestiile" dumneavoastră?*

O.D.: Arta sa de a crea începe odată cu interpretarea cât mai personală a temei date. Indiferent cărui stil aparține aceasta. Sigur, școala modernă și, în special, contemporană, îi cere o dezvoltare în partea de sus a corpului: a mâinilor, a gâtului, a capului, a expresiei ș.a.m.d. Fiindcă el dansează pe talpa goală, care nu permite rotația aceea, din dansul tradițional. I-ar... arde talpa. Ca urmare, tehnica diferă puțin. Toți monștrii sacri ai dansului contemporan au spus și spun, însă, că este necesară pregătirea, așa-numita „gimnastică"... clasică. Părerea mea este că, *pentru a ajunge la mari performanțe în dansul contemporan trebuie stăpânit perfect limbajul clasic*. Totul, astăzi, capătă o nouă anvergură. E complicat... Noi, cu dansul contemporan nu stăm la fel de bine, ce-i drept. N-a fost, nu este vina noastră. Așa a fost istoria baletului constănțean. Începutul va fi, poate, mai sărăcăcios. Și mă gândesc la turneele peste hotare. Dar, în viitor, cred că da. Mai ales dacă în viitoarele academii de

balet – un vis la care ţin foarte mult – vom putea atrage profesori din străinătate. Ele să fie, adică, *o şcoală foarte temeinică a dansului contemporan*. De altfel, şcolile de balet şi-au introdus în programă şi disciplinele legate de pregătirea pentru dans contemporan. Ceea ce e foarte bine. Trebuie să existe însă, neapărat, şi în această profesie, pregătirea într-o facultate, în învăţământul superior, lucru ce va asigura balerinilor, dansatorilor, o treaptă superioară de cultură.

C.C.: *Aţi avut iniţiativa de a organiza, în premieră românească, un Concurs Naţional de Balet, la Constanţa. Ce aţi dori să fie el? Cu ce finalitate?*

O.D.: El este destinat pentru două categorii de vârstă: 14–16 ani şi 16–19 ani. Deci, tineretul, viitorul artist al baletului românesc. Fiind şi o... treaptă spre viitoarea, visata, Academie de Balet. Un fel de repetiţie generală, în sfârşit, pentru *un mare Concurs Internaţional de Balet*. Dacă vom avea şi o *Academie de balet şi dans contemporan*, dacă ea va funcţiona, va fi – şi ea – un mare sprijin pentru asemenea concursuri. Fiindcă o astfel de Academie are întotdeauna porţile deschise pentru străinătate: primind elevi din toată lumea, dornici să înveţe la noi. Deci, pe undeva se îmbină cu aceste concursuri. Care, la rândul lor, pot să ofere şi festivaluri de balet şi dans contemporan, cu participare străină, ceea ce ar însemna un pas mare, o dezvoltare a artei coregrafice la noi în ţară. *Un artist de balet trebuie să aibă aceeaşi cultură ca şi un actor, cântăreţ sau muzician.* Pentru o pregătire completă. Nu numai de balet, ci şi de dans. Institutul coregrafic ar trebui ramificat în... ambele sensuri. Asta ar fi dorinţa mea. După bacalaureat – care ar trebui să se termine, să se dea, la 16 ani pentru dansatorii de la operetă, operă, divertisment (revistă, estradă), ansambluri populare şi chiar pentru gimnastica artistică (ce are nevoie, şi ea, de şcoală), pentru patinatori.

C.C.: *La ce vârstă ar trebui să înceapă pregătirea viitorului dansator profesionist?*

O.D.: Normal, ar trebui să înceapă la 6 ani. Adică, totul ar trebui să fie mult mai... grăbit. Fiindcă, totuşi, dansul e arta tinereţii. Sigur, pentru performanţa artistică, absolventul liceului de balet trebuie să-şi continue perfecţionarea, însuşindu-şi cultura superioară de teatru. asimilând literatură universală, dramaturgie – Shakespeare în primul rând – dar nu numai Shakespeare. Şi *Dama cu camelii*. Gama este foarte largă, la ora

actuală. Teatrul de balet poate să facă orice, de fapt. În cazul acesta, un artist care are posibilități mai mari de expresie, trece dincolo de vârsta... performanței. El poate continua: mai există și un Rege Lear, și Tatăl lui Hamlet, și Profesorul din *Lacul lebedelor* și tot așa. Deci, fie bărbat, fie femeie, dansatorul își poate prelungi cariera în teatru și, dacă are aptitudinile necesare, să fie pedagog, profesor, coregraf.

C.C.: *... sau, cum se mai întâmplă uneori, pe la Operă, în... corp ansamblu?*

O.D.: În nici un caz! Corp ansamblul trebuie să fie tânăr! Neapărat. Iar rolurile... De pildă, în *Domnișoara Nastasia* – balet românesc, pierdut din păcate, dar care a fost în repertoriul nostru – există un Vulpașin. Nu? O figură dramatică, care nu mai are nevoie de o structură fizică subțire, grațioasă etc.

C.C.: *Întorcând-ne la Teatrul de balet din Constanța, pe care l-ați fondat: în ce constă „unicitatea" lui?*

O.D.: Întrebarea dumneavoastră e foarte importantă pentru baletul românesc. Nașterea acestui teatru, după Revoluție, reprezintă, practic apariția primului teatru românesc independent. Până acum, baletul ființa mai mult ca... anexă a teatrelor de operă. Ansamblul de balet al operei era obligat să servească și divertismentul de... operă. Fiindcă, vedeți – și e foarte interesantă chestiunea asta – opera are imperioasă nevoie de balet în divertismentele sale. Așa cum se întâmplă de exemplu în *Faust*, *Aida* etc., ca să nu mai vorbim de operetă. În vreme ce teatrul de balet, nu. El nu are nevoie de cântăreți sau de actori. Decât dacă vrea ceva cu totul original, colaborând cu actori și cântăreți. De pildă, eu am colaborat, la Constanța, cu teatrul de proză, creând un spectacol – zic eu, pentru prima dată – care pune în relație actorul și artistul de balet.

C.C.: *Vă referiți, cred, la „Oedip"?*

O.D.: Întocmai. Baletul a înlocuit aici corul antic. Și, se pare, a fost o reușită.

C.C.: Înțeleg însă că programul dumneavoastră estetic țintește spre deplina independență a teatrului de balet.

O.D.: Nu cred că se mai poate concepe altfel, azi. Da, teatrul de balet trebuie să fie independent! El nu mai poate face acest cumul, între divertismentele de operă și spectacole de balet de sine stătătoare. Trebuie să se ocupe, exclusiv, de... balet!

C.C.: *Și cu opera, cum rămâne?*

O.D.: Pe lângă Operă ar trebui să existe, într-adevăr, un corp de balet care să satisfacă necesitățile de divertisment ale acestui

gen de spectacole. Fiindcă neapărat, dar neapărat, Arta Dansului se cuvine să devină matură! Cu alte cuvinte, să aibă picioare solide. Nu să fie dirijată, susținută de altă artă. Or, nașterea acestui Teatru de Balet la Constanța a dovedit un lucru: că, în această privință, eu am dreptate. Adică, teatrul de balet trebuie să fie de sine stătător. Să se preocupe de toate problemele profesiei, pentru a se dezvolta mult mai robust, mult mai viguros, decât rămânând o anexă a altui teatru, a altui gen.

C.C.: *Cât de scumpă este însă această independență?*

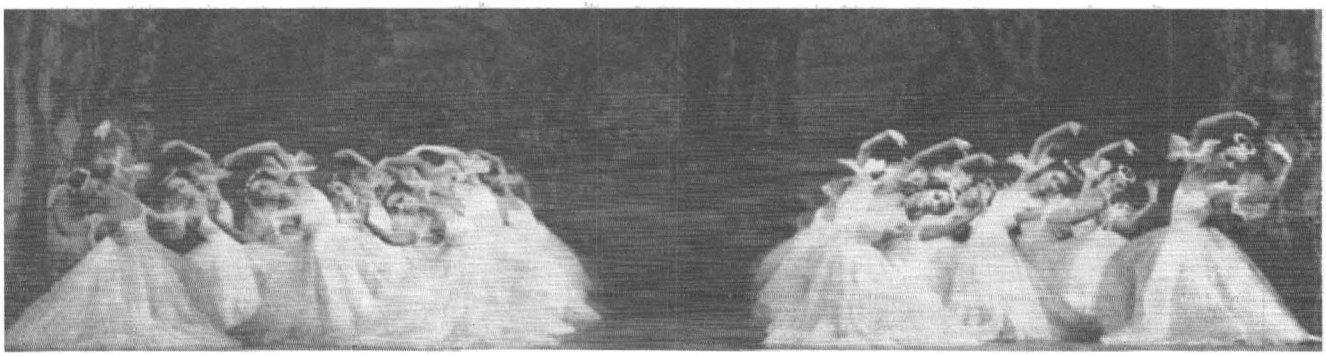
O.D.: Da, din păcate avem grele probleme și nu numai de ordin financiar. N-avem, nici pe departe, condițiile excepționale ale unui teatru bucureștean. N-am ajuns, încă să fim „American Ballet" cu sponsori mari și puternici în spate. Din păcate, iată, Constanța – al doilea oraș, ca mărime și importanță după București – având unul dintre cele mai mari porturi din Europa, Canalul Dunăre–Marea Neagră ș.a.m.d. ar trebui să aibă o mai mare deschidere spre cultură. De pildă, și astăzi, Teatrul Liric, Teatrul Dramatic și Filarmonica împart același sediu. Și acela insuficient, fie și pentru o singură instituție de spectacol. Nu se poate așa ceva. Un oraș de circa 500.000 de locuitori ar trebui să aibă, pentru fiecare teatru, un sediu aparte.

C.C.: *În ce vă privește sunteți chiar cei mai puțin favorizați de soartă...*

O.D.: Păi, da. Suntem, în fapt, primul teatru de balet din țară fără... teatru. Fără o scenă proprie. Suntem... ambulanți. Sper eu, deocamdată... Jucăm unde putem. Avem o sală la Baia centrală a orașului (baie pe care Sanepid-ul a închis-o!). Baia nu mai există, dar nici măcar nu ni s-a dat toată clădirea. Trebuie să ne mulțumim doar cu sala de deasupra fostei băi... comunale. Cum vedeți, problema unui sediu propriu, permanent, nu s-a rezolvat! Și mă miră că cei ce conduc... destinele acestei clădiri nu înțeleg că sunt și ei constănțeni, că orașul are nevoie de această trupă, de cultură. Așa se face că suntem nevoiți să dăm spectacolele la Casa de Cultură a Sindicatelor, unde există o scenă mai mare. E drept, iarna e cam frig acolo. Dar, nu-i așa, s-a făcut Revoluție că să fie... mai cald?! A fost Revoluție, nu? Probabil, însă, că, după aproape trei ani de la Revoluție, nu există încă destul agent termic (și) pentru cultură...

1993

Carmen CHIHAIA



Octavian SAIU

SUB CUPOLA „EURODANS"

În timpurile atât de triste, prin care trecem, mai există – din când în când – momente în care energiile pozitive se cristalizează în realizarea unor proiecte de anvergură culturală. La Iași, în pofida și împotriva indiferenței instituțiilor de stat, coregrafi români, maghiari, austrieci, danezi, englezi... s-au întâlnit sub cupola unui festival care își merită numele: „Eurodans". Participarea – de o incitantă diversitate – a vizat două secțiuni (pentru debutanți și, respectiv, pentru consacrați), încununate de premiile unui juriu prezidat de cunoscutul coregraf, dansator *étoile* Gigi Căciuleanu.

Cinci din cele unsprezece creații înscrise au aparținut coregrafilor români, a căror vocație europeană a fost, încă o dată, demonstrată, într-un limbaj care transcende diferențele geografice și sociale statuându-le pe cele estetice și axiologice.

Detașându-se agresiv de beatificarea corporalității promovată de baletul clasic, „Eurodans"-ul contemporan a pierdut uneori dimensiunea coregrafică pură care corelează spațiul individual, subiectiv cu ansamblul scenic prin caligrafia mișcării. Chiar și când elementul teatral este dominant, relațiile nu par cu adevărat omogen orchestrate. Se insinuează conceptul unei coregrafii de idei care transpune în stări și forme corporale o filosofie a cotidianului sau total independentă de el.

Aceste modificări în orizontul artei dansului au putut fi remarcate pregnant la câteva dintre piesele prezentate. Astfel, într-o structurare epico-dramatică a tablourilor, spectacolul Ioanei Popovici, laureată cu „Mențiune specială," analizează psihologia a patru indivizi aflați la periferia societății și a condiției umane. Gesturile amplifică paroxistic starea de criză a destinului căruia nu i se pot sustrage decât prin cunoaștere și speranță.

Hommage a Meredith Monk, creația trupei maghiare Orkestika Movement Theatre, a adus pe scena Teatrului „Luceafărul" siluete în alb și negru, ambiguizând deliberat relația masculin-feminin, tema centrală. Întreruperea mișcărilor sacadate a subliniat dorința de evadare din aplatizarea bicromatică , încercarea de individualizare. Debutanta Elena Zamfirescu, absolventă a U.A.T.C., a conturat în piesa ei de teatru-dans trei ipostaze asimilabile ale feminității percepute de un ins rătăcit atras de propriile fantasme.

Alături de aceste modalități de a articula demersul coregrafic s-a relevat și tendința de poetizare metaforică a discursului... În acordurile muzicii de pian, dansatorii danezi Jens Bjeregaard (coregraful piesei) și Eve Garnier au creat o geometrie fascinantă a mișcărilor prin adecvarea perfectă a mijloacelor. Virtuozitatea și sensibilitatea le-a fost recunoscută de juriu, care le-a acordat Premiul I. A meritat același premiu, ex-aequo, și

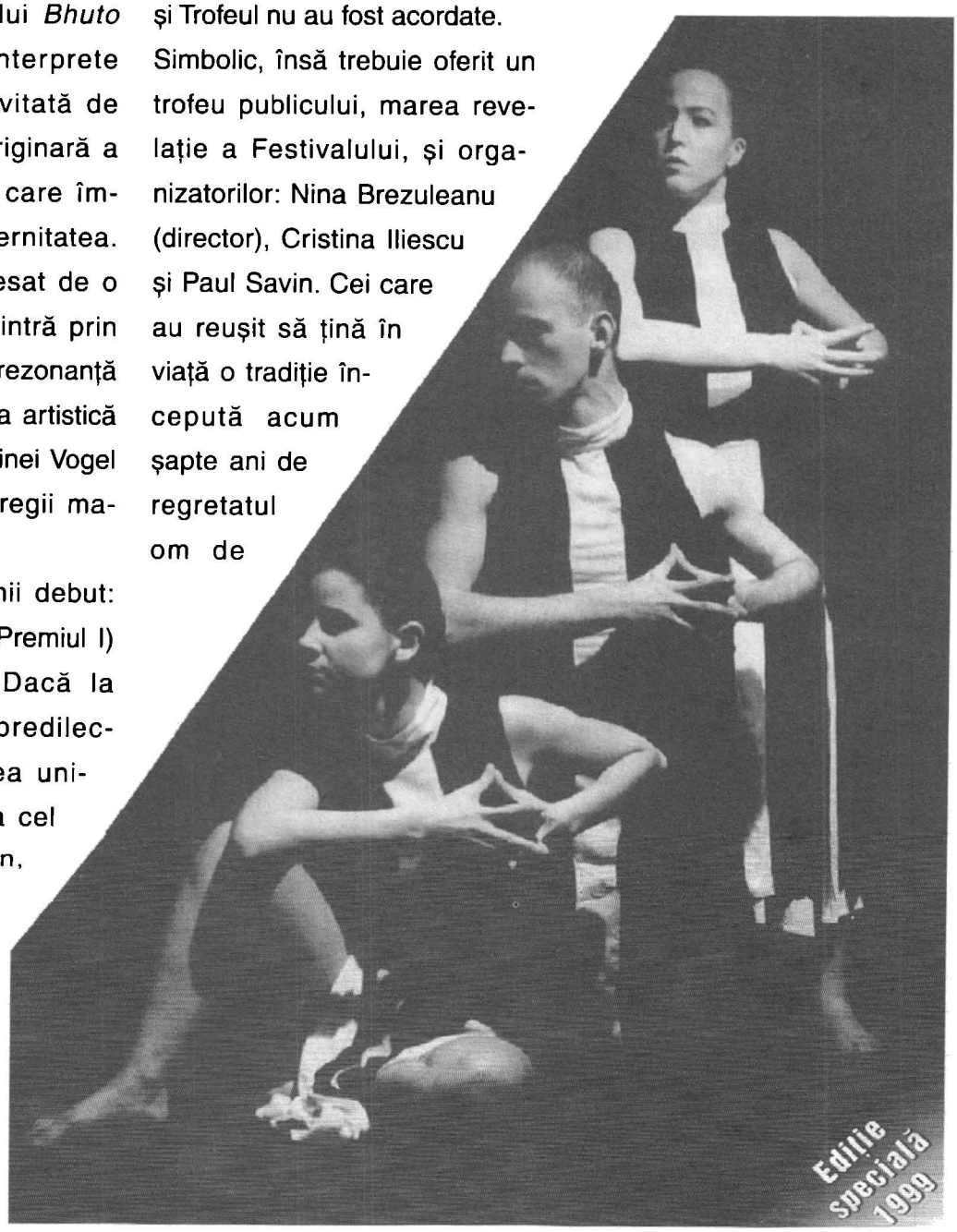
lucrarea austriacului Willi Dorner, admirabilă tocmai grație traseului exact al gesturilor și tensiunii dramatice a raportului narcisist al eului cu un *alter ego*.

Redescoperirea limbajului tradițional al dansului *Bhuto* îi redă coregrafei-interprete Katharina Vogel, invitată de onoare, libertatea originară a expresiei corporale care îmbină tradiția și modernitatea. Personajul său, agresat de o civilizație alienantă, intră prin natură și mișcare în rezonanță cu cosmosul. Prezența artistică seducătoare a Katharinei Vogel a marcat reperul întregii manifestări.

Laureate ale Secțiunii debut: Andreea Tănăsescu (Premiul I) și Carmen Riban. Dacă la prima se remarcă predilecția pentru racordarea universului coregrafic la cel muzical-contemporan, Carmen Riban manifestă dorința de expresivitate dinamică a elementelor corporale, repudiind orice decorativism.

Festivitatea de premiere – desfășurată fără prea mult fast – a fost precedată (idee absolut neinspirată) de premiera spectacolului *Troc* al lui Benoit Vitse, un experiment nedemn de scena și prestigiul Teatrului Național.

Fapt semnificativ, Marele Premiu și Trofeul nu au fost acordate. Simbolic, însă trebuie oferit un trofeu publicului, marea revelație a Festivalului, și organizatorilor: Nina Brezuleanu (director), Cristina Iliescu și Paul Savin. Cei care au reușit să țină în viață o tradiție începută acum șapte ani de regretatul om de cultură Dan Brezuleanu, oferind lașiului cultural un loc într-o Europă a culturii în care dansul e limbajul sublim al libertății de gândire și de expresie.



Alexandru A. POPOVICI

Realul și imaginarul în teatrul lui Mihail Bulgakov

În Editura Univers a apărut în anul 1986 un volum conținând un număr de 10 piese din creația lui Mihail Bulgakov, în traducerea Mariei Dinescu și a lui Mircea Dinescu. Era vorba, așa cum se arăta în postfața scrisă de Albert Kovacs (ce oferea o temeinică prezentare a vieții și operei marelui scriitor rus), de cea mai vastă culegere de acest fel din lume, la acea vreme.

Bulgakov este cunoscut la noi atât ca prozator, cât și ca dramaturg. E drept că romanele sale au avut un ecou mult mai vast (mai ales *Maestrul și Margareta*), pe când teatrul a fost prezent cu totul parțial, prin spectacolele cu *Cabala bigoților*, *Ivan cel Groaznic* (titlul original: *Țarul Ivan își schimbă meseria*) și *Fuga*, precum și prin adaptarea cinematografică după cea din urmă. Situație nedreaptă și care continuă oarecum soarta ingrată de care a avut parte mult timp întreaga operă a acestui autor, chiar în propria-i țară. Cele mai semnificative creații în proză ale lui Bulgakov au început să fie publicate la mai mult de un sfert de veac după moartea sa, survenită în 1940. Din piesele sale de teatru, doar patru au fost reprezentate în Rusia un timp mai îndelungat: *Zilele Turbinilor* (adaptare după propriul roman *Garda albă*), *Casa Zoikăi*, *Suflete moarte* (după romanul lui Gogol) și *Ultimele zile* (*Pușkin*). Doar prima dintre acestea a cunoscut la vremea ei un succes excepțional și de durată, spectacolele având loc, la Teatrul de Artă al lui Stanislavski, între 1926 și 1940, în medie de două ori pe săptămână. S-a jucat mult și după război. Celelalte piese, ori au rămas în manuscris, ori reprezentarea le-a fost întreruptă brutal în faza de repetiție sau după câteva spectacole (cazul

Cabalei fariseilor – titlul autentic al *Cabalei bigoților*). Explicația acestei situații a dramaturgiei bulgakoviene trebuie căutată nu numai în dificultatea oficialilor de a accepta subiectele abordate, ci, poate, cum vom vedea, și în structurarea lor internă.

Două sunt temele majore ale creației sale de dramaturg (ca și a celei de romancier): soarta oamenilor în vălmășagul războiului și revoluției (*Zilele Turbinilor* și *Fuga*) și relația creatorului cu puterea (*Cabala fariseilor* și *Ultimele zile*). Ambele reflectă experiența de viață a autorului, medic în timpul războiului civil, iar apoi, literat și regizor.

În primul tip de subiecte, acțiunea are o desfășurare circulară: începe într-un cadru „intim" (familia Turbinilor, respectiv Rusia), se lărgește apoi (cuprinzând lumea conducătorilor și a oamenilor de rând, respectiv Constantinopolul și Parisul, unde își caută refugiul cei cuprinși între focurile celor două tabere încleștate în luptă), pentru a se reîntoarce în final la punctul de plecare. Desfășurare ce simbolizează în același timp o periculoasă călătorie inițiatică întru găsirea și regăsirea propriei identități (adesea pierdută în încrâncenarea luptei), dar și imposibilitatea oricărei scăpări dintr-o situație tragică fără ieșire, în care lumea veche se prăbușește atât din cauza forțelor revoluționare ce vor s-o răstoarne, cât și din pricina nerespectării și chiar trădării propriilor ei valori.

Aspectul „sinusoidal" al acțiunii în al doilea tip de subiecte traduce când creșteri tragice ale tensiunii dintre creator și societate (în urma conflictelor cu forțele ei obscurantiste și represive), când destinderi chiar comice, de aparentă libertate ale acestuia, câștigată prin renunțări și genuflexiuni față de puterea supremă în stat, mediatoarea unui echilibru instabil, căruia, până la urmă, creatorul îi este însă sacrificat, prin retragerea protecției. În *Ultimele zile*, doar intervalul premergător catastrofei este prezentat, celelalte momente fiindu-i doar sugerate spectatorului prin unele replici. Această absență, combinată cu aceea a însuși protagonistului, Pușkin, care nu apare niciodată pe scenă, impregnează piesa cu o halucinantă și aproape insuportabilă prezență a destinului, ce face din această piesă, după părerea noastră, capodopera tragică a teatrului bulgakovian, pe lângă care așteptarea lui Godot e aproape o joacă.

Paradoxal oarecum, suntem conduși de autor la ideea că, dacă în haosul războiului, creatorul mai poate avea o șansă de scăpare, el este o victimă sigură a violenței ordonate a statului absolutist.

Insula purpurie și *Adam și Eva*, lucrări care încearcă să îmbine cele două teme, prin relatarea peripețiilor reprezentării unei piese având ca subiect o revoluție pe o insulă pierdută în ocean, respectiv soarta supraviețuitorilor unui imaginar război total, care trebuie să ia istoria de la început, ne par mai puțin realizate. Singurele momente autentice din ele sunt, în prima, disperarea personajului-autor în eventualitatea nereprezentării datorită capriciilor unui cenzor, ca și la adăugarea unui sfârșit convențional, în vederea acceptării ei, iar în a doua, revolta omului de știință în fața maniheismelor ideologice, în cazul când întreaga omenire ar fi distrusă.

În mai toată creația sa, Bulgakov se vădește aproape obsedat de relația dintre piesele sale, de care aminteam la început, mai ales când relația este tratată cu mijloacele mai facile ale visului și invențiilor tehnice fantastice (în *Ivan Vasilievici* și *Adam și Eva*) sau ale „teatrului în teatru" (în *Insula purpurie*, *Jourdain cel scrântit* ș.a.). Imaginarul capătă consistență și credibilitate doar tratat ca născându-se firesc din cotidian (precum în romanul *Maestrul și Margareta*), nu artificial sau când însăși realitatea reprezentată e acoperită de o minciună cotidiană, pe care personajele o trăiesc ca iluzie provocatoare de situație comică, dar și ca destrămare tragică a ei. Așa se întâmplă în adaptarea după *Don Quijote* sau în *Casa Zoikăi*, capodopera comică a lui Bulgakov, în care euforia NEP-ului (simbolizată printr-o casă de rendez-vous, ținută de supraviețuitorii vechiului regim, sub aparența respectabilă a unei case de mode, pentru proaspeții îmbogățiți ai noului regim) este spulberată de apariția crimei și, în final, a Cekăi, venită precum statuia *Comandorului* în mijlocul petrecerii noilor Don Juani.

În lumea pieselor lui Bulgakov, urmând tradiția majoră a lui Shakespeare, Moliere și a romanticilor germani, comicul coexistă cu tragicul. Bucuria iubirii și fericirea de a trăi sunt potențate de primejdia morții pe care o înfruntă. Muzica și versurile sunt oaze de liniște în universul unor vieți târâte și adesea zdrobite de vârtejurile istoriei. Aceste contraste armonizate dau o viață extraordinară multora dintre piesele sale, care-și așteaptă reprezentarea pe scenă.

Veşti bune şi foarte bune

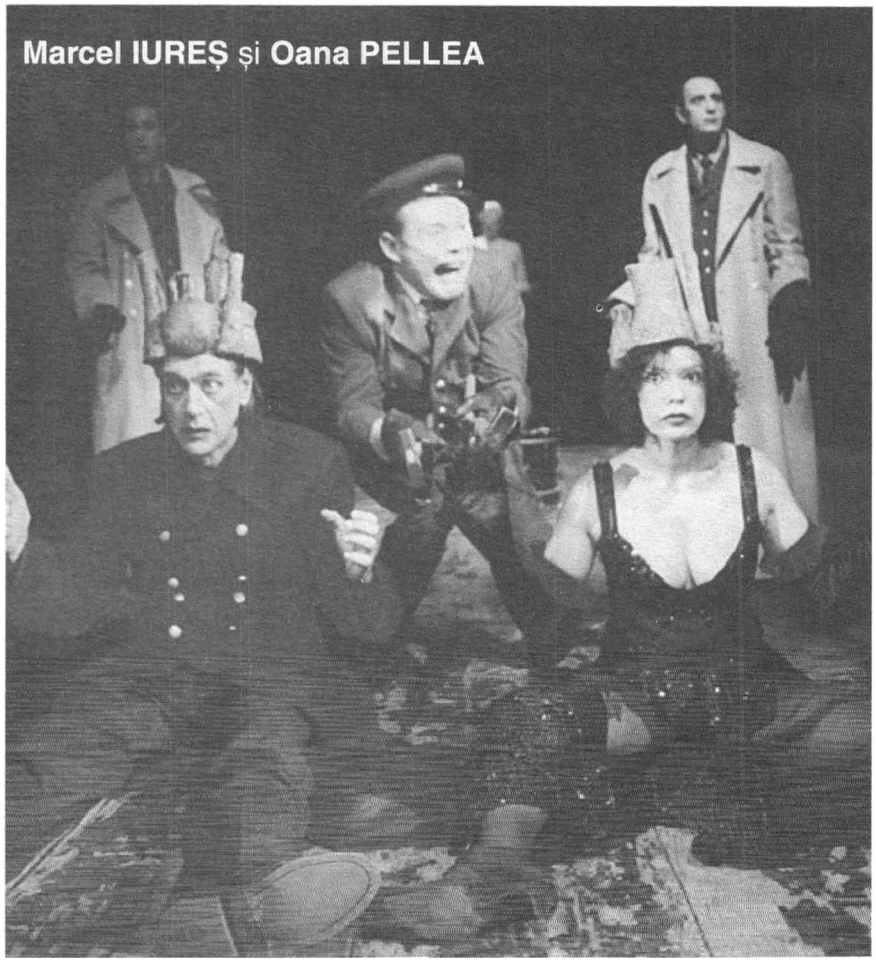
Mihai Măniuţiu la Festivalul Frankenstein

Proiectul realizat de Teatrul „Act" şi Teatrul „Odeon" în coproducţie cu Weimar, Capitala Culturală a Europei, a fost prezentat, în luna septembrie, în cadrul Festivalului Frankenstein, cele şase spectacole jucându-se pe scena sălii „Octombrie Roşu".

Fascinaţia puterii ca laitmotiv în creaţia regizorului Mihai Măniuţiu, o regăsim şi în cea mai recentă producţie a sa. Un spectacol dedicat victimelor coşmarului comunist, un spectacol despre frică, teroare, dezumanizare duse până la paroxism: „Comunismul a promis Paradisul şi în locul lui a adus Iadul şi Moartea" (Soljeniţîn).

Ziarele germane au consemnat: „Sute de pantofi însângeraţi acoperă scena păzită de cîini mitici, lăsând impresia unei corăbi a morţii. Cuplul prezidenţial bea ambrozie din cizme cauciucate de colhoz şi face poze de grup cu oamenii de rând: aceştia ştiu că vor fi în curând eliminaţi în mod sângeros. Hohotele dictatorilor, feţele zâmbitoare dar tăcute ale criminalilor sunt într-adevăr de neuitat." scrie Peter Kummel în „Die Zeit").

Regizorul „facilitează o întâlnire mai puţin obişnuită a publicului cu mitul, purtându-i într-o călătorie asociativă în care întâlneşti omul în spaţiul politico-ideologic al societăţilor totalitare ale acestui secol. În vederea acestei întâlniri, Măniuţiu alătură eroului său o dublură în chip de «alter ego». Căutarea adevăratei identităţi este descrisă în scene impresionante. Înainte de a intra în sala de spectacol, spectatorul poate să arunce o privire în «Muzeul Vieţii». Exponatele de aici, pancartele şi vocea propagandistică a megafoanelor anunţă succesele experimentelor comuniste." (A.D.N.) Aşteptăm să vedem spectacolul pe o scenă bucureşteană. Deocamdată circulă doar pe casetă. (O.B.)



Marcel IUREŞ şi Oana PELLEA

„INDIILE GALANTE"

la Opera Garnier din Paris

„Un Rameau poetic al lui Andrei Şerban"

(„Le Figaro")

Noua stagiune a Palatului Garnier s-a deschis, la 17 septembrie 1999, cu *Indiile galante* de Rameau. Dacă William Christie, „marele preot al barocului", reprezintă, pentru direcţia orchestrei, o garanţie a autenticităţii în spiritul compozitorului, direcţia scenică a fost încredinţată lui Andrei Şerban, care pătrunde, pentru prima dată, în universul muzical al acestui curent. Capodopera lui Rameau revine la Paris după patru decenii de la triumfala montare a lui Maurice Lehmann, într-o viziune regizorală originală şi modernă. Colaborând cu scenografa Marina Drăghici şi cu tânăra coregrafă spaniolă Blanca Li, Andrei Şerban oferă publicului o călătorie în lumea miraculosului şi imaginarului. El propune, în schimbul manierei parodierii subiectului – modă atât de răspândită în teatrul liric contemporan –, poezie, fluiditate, energie lejeră... spun cei care au văzut spectacolul.

(D.V.)

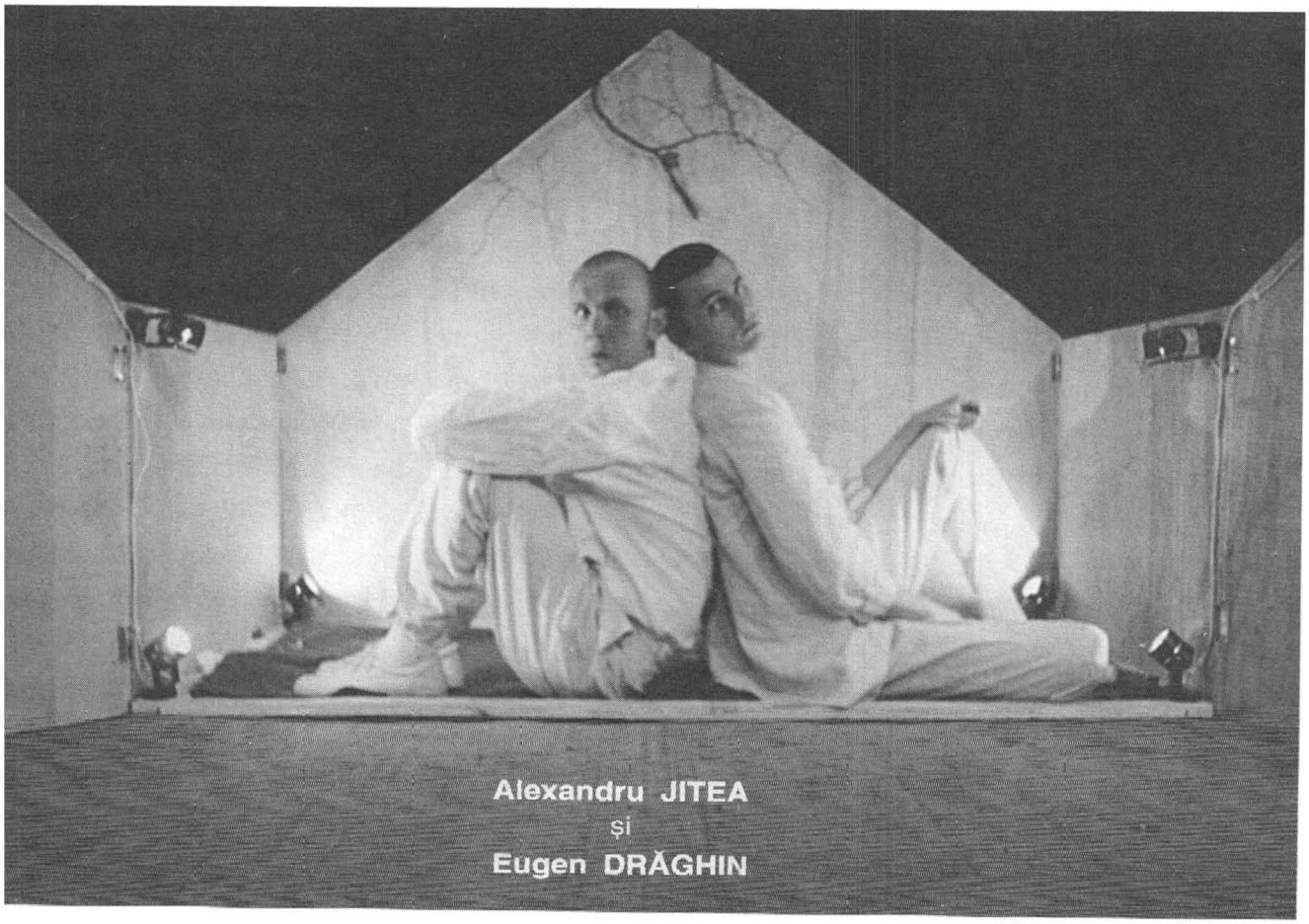
Criticul de teatru Ana-Maria Narti, care a plecat cu decenii în urmă în exil, a izbutit performanța de a fi aleasă în Parlamentul suedez din partea partidului liberal. Primele informații pe care ni le-a cerut se refereau la patrimoniul cultural național român pentru a-l include într-un proiect internațional.

Un oraș dornic de teatru

Început de octombrie sau start de stagiuni – „nu sunt bani", directorii unor teatre importante își dau demisia, se amână sau se suspendă festivaluri. 5 octombrie 1999 – Primăria Municipiului Slatina are curajul să înființeze Teatrul Dramatic „Eugen Ionescu".

Deschis cu mândrie, în onoarea unul slătinean celebru, căruia îi poartă numele, nou-născutul teatru se dovedește a fi foarte entuziast, chiar ambițios, deși nici o clipă rupt de realitate. Conștient că nu se poate ocupa, cel puțin pentru început, decât de proiecte de mici dimensiuni și că are răspunderea și privilegiul formării unui public foarte tânăr, el își propune să colaboreze constant cu studenții anilor terminali de la Facultățile de Teatru (de stat sau particulare), intenționează să prezinte periodic, la Slatina, spectacole de referință montate pe alte scene românești și, nu în ultimul rând, anunță acordarea unor facilități și reduceri de preț la achiziționarea biletelor.

Pentru că, din punct de vedere artistic, nu se pornește de la zero – timp de 19 ani a funcționat fără întrerupere în oraș, trupa Evrika, condusă de regizorul Mihai Lungeanu, acum director al teatrului – se pune foarte mult accent pe strategia managerială a instituției; pe adoptarea unui repertoriu/program coerent, bine articulat și pe promovarea sa intensă. Pe parcurs, va fi amenajat și un sediu stabil, cu o sală-studio, ușor de transformat pentru orice tip de spectacol.



Alexandru JITEA
și
Eugen DRĂGHIN

Deocamdată, prima montare a teatrului – *Ultimul Godot* de Matei Vișniec – își așteaptă spectatorii în sala Casei de Cultură, sală ce s-a dovedit la premieră aproape neîncăpătoare, deși are nu mai puțin de șapte sute de locuri.

Văzut ca un veritabil manifest, textul lui Vișniec despre moartea și renașterea teatrului din propriile ultime resturi, dar mai ales datorită unei schimbări de atitudine, este pus în scenă, la Teatrul „Eugen Ionescu", fără nici un fel de excese sau urme de narcisism. Dimpotrivă.

Realizat cu mijloace materiale modeste, spectacolul este susținut doar de talentul actorilor Alexandru Jitea și Eugen Drăghin. Aceștia, în bună comunicare, ajutându-se reciproc, formează un cuplu scenic/dramatic echilibrat și foarte expresiv. Forța interpretativă, dinamismul celui dintâi se completează prin finețea, predispoziția nativă spre sensibilitate a ultimului, deși nici jocul său nu este lipsit de nerv.

Odată onorabil trecut „pragul" premierei inaugurale, urmează la Slatina finalizarea altor proiecte și, speră realizatorii lor, multe cronici favorabile. Îi încurajăm și le dorim succes. (Irina Ionescu)

Artiștii pensionari au nevoie de sprijin

Ajunși la vârsta a treia, foarte mulți artiști rămân în umbră, trăind cu amintirile anilor când erau utili societății. În scopul creării unui cadru de asistență și a unui suport moral – ce ar putea asigura o altă perspectivă atât vieții, cât și carierei artiștilor vârstnici – a fost inițiat proiectul Casa Artiștilor, de către UNITER în parteneriat cu Alianța Națională a Uniunilor de Creatori (ANUC) și Consiliul General al Municipiului București, proiect finanțat de Comunitatea Europeană prin Programul Phare SESAM, în perioada noiembrie 1997 – mai 1999.

Pentru ca programele de reactivare socială gândite să se desfășoare în condiții normale, Ministerul Culturii (prin Ion Caramitru) și Ministerul Muncii și Protecției Sociale (prin Alexandru Athanasiu) au hotărât construirea Casei Artiștilor Pensionari. Proiectul, care se adresează pensionarilor proveniți din teatru și film, arhitecților, scriitorilor, plasticienilor și muzicienilor, a fost lansat într-o zi de toamnă de cei doi miniștri, chiar pe locul unde se va înălța această casă, ce va servi ca spațiu de creație, dar și ca spațiu de odihnă și de trai pentru unii artiști care nu au unde locui. Ca ideea să fie pusă în practică, Ministerul Culturii a obținut o suprafață de un hectar din bulevardul Mircea Eliade – loc foarte pitoresc pe malul lacului Floreasca.

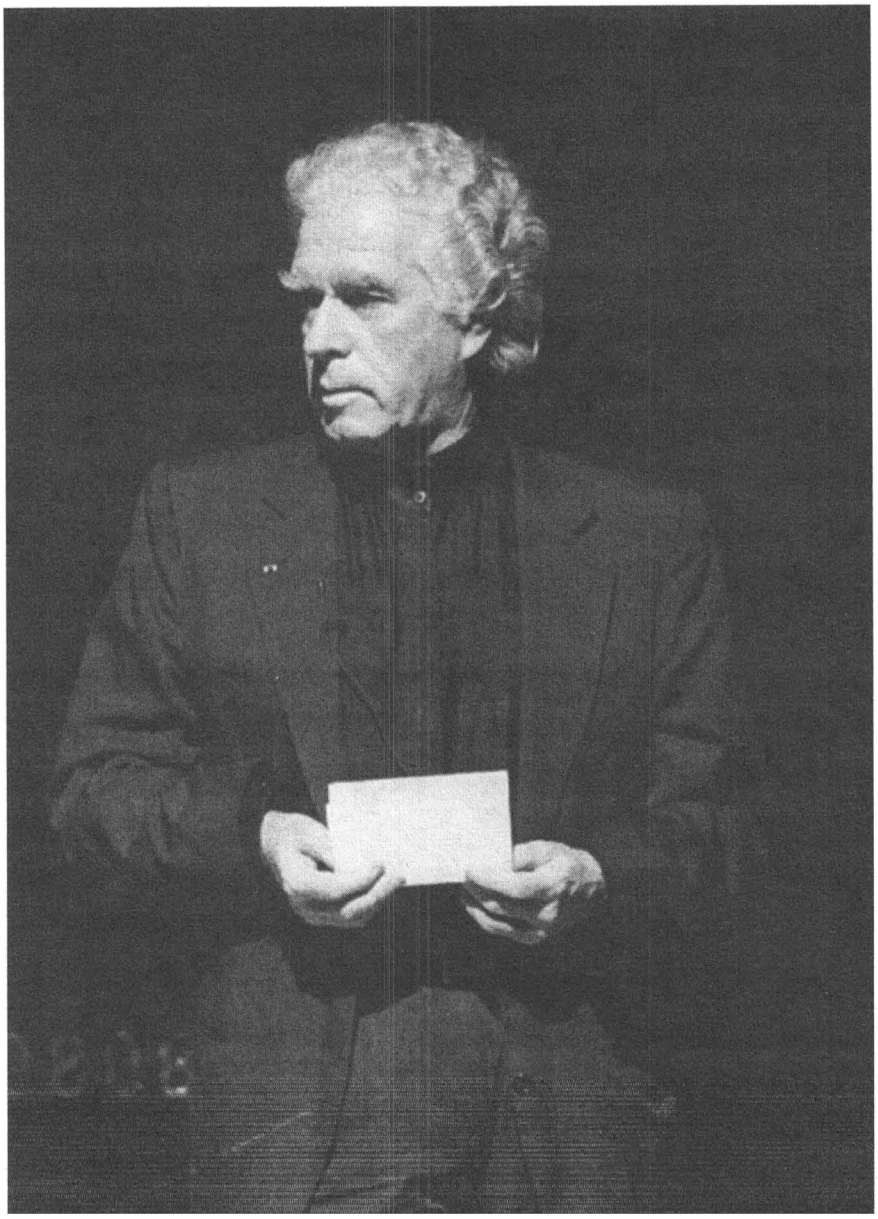
La realizarea proiectului vor contribui cele două ministere, precum și ANUC. Ion Caramitru și Alexandru Athanasiu au făcut apel și la organizații, fundații, instituții care au posibiltatea de a sprijini lucrările de construcție. Inițiativa ar putea fi preluată de către Uniunea Europeană ca un proiect-pilot și pentru alte țări.

Ministrul Alexandru Athanasiu, făcând cunoscute intențiile și posibilitățile privind construcția Casei Artiștilor Pensionari, a precizat că Ministerul Muncii și Protecției Sociale are în gestiune fonduri destinate construcției de cămine pentru pensionari, fapt ce ar permite includerea unor cheltuieli pentru începerea casei. Vor fi antrenați și diverși antreprenori. Totodată, se vor face eforturi ca să se obțină finanțări și din programe internaționale. (M.S.)

Din lumea largă (a teatrului)

Doina PAPP

STREHLER după STREHLER



Noiembrie 1992. Düsseldorf. Printr-o fericită întâmplare particip la prima ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Evenimentul se învârtea în jurul numelui lui Giorgio Strehler. Faimosul regizor italian era acum motorul unei inițiative răsunătoare în favoarea teatrului, care bulversase Cancelariile Europei. La scurt timp de la căderea zidului Berlinului, în plină confuzie și instabilitate, Strehler pornea nebunește la o operă de construcție europeană în planul culturii, înființând o Uniune a teatrelor și un Festival care să anticipeze unificarea. Ca membru al Parlamentului Europei, marele regizor nu s-a sfiit să impună ideea sa instituțiilor europene, obținând finanțarea necesară pentru acest ambițios și aparent utopic proiect. Au luat parte la eveniment cele mai

importante teatre din Europa, de la Teatrul Regal din Stockholm, la Malîi din Sankt-Petersburg, de la Royal Shakespeare Company la Odéonul din Paris şi Piccolo Teatro din Milano. O reuniune aristocratică în care am avut onoarea să fim acceptaţi şi noi cu Teatrul „L.S. Bulandra", datorită diligenţelor lui Ion Caramitru. În foaierul teatrului gazdă, pe un podium, elegant, Giorgio Strehler a rostit discursul inaugural. Cu avânturi romantice în gesturi şi glas, cu o afectare consistentă a vorbit cu emoţie despre „forţa artei şi a teatrului într-o societate privată de valori". Era irezistibil. Cu doar 24 de ore mai înainte, simplu, amical, mă primise în cabina teatrului unde avea repetiţii, pentru interviul pe care n-aş fi visat vreodată că am să-l obţin. Ştia să-şi cultive imaginea. Printre idolii acestui sfârşit de secol era unul dintre cei mai fascinanţi.

Acum, la un an de când maestrul a ieşit definitiv din scenă, imaginea sa se recompune greu în afara magnetismului comunicării pe care prezenţa sa îl inducea.

Ce este Strehler fără Strehler?

Paralizaţi de dispariţia neaşteptată a Regizorului, în plin lucru la spectacolul care avea să devină testament, artiştii de la Milano au luptat din răsputeri să termine *Cosi fan tutte*, opera lui Mozart pe care Strehler l-a iubit atât. Carlo Battistuoni, asistentul său de o viaţă, povesteşte cât de dificilă a fost această lucrare, şi nu doar din cauza tristeţii resimţite. Deşi totul era croit până la ultimele amănunte de Regizor, absenţa personalităţii sale, cu iradiaţiile sale creatoare, blocase parcă toate elanurile. Concepţia sa se impunea cu greu în afara prezenţei sale, a participării afective care imprima echipei un impuls de neînlocuit. Să fi fost acesta unul dintre secretele artei sale?

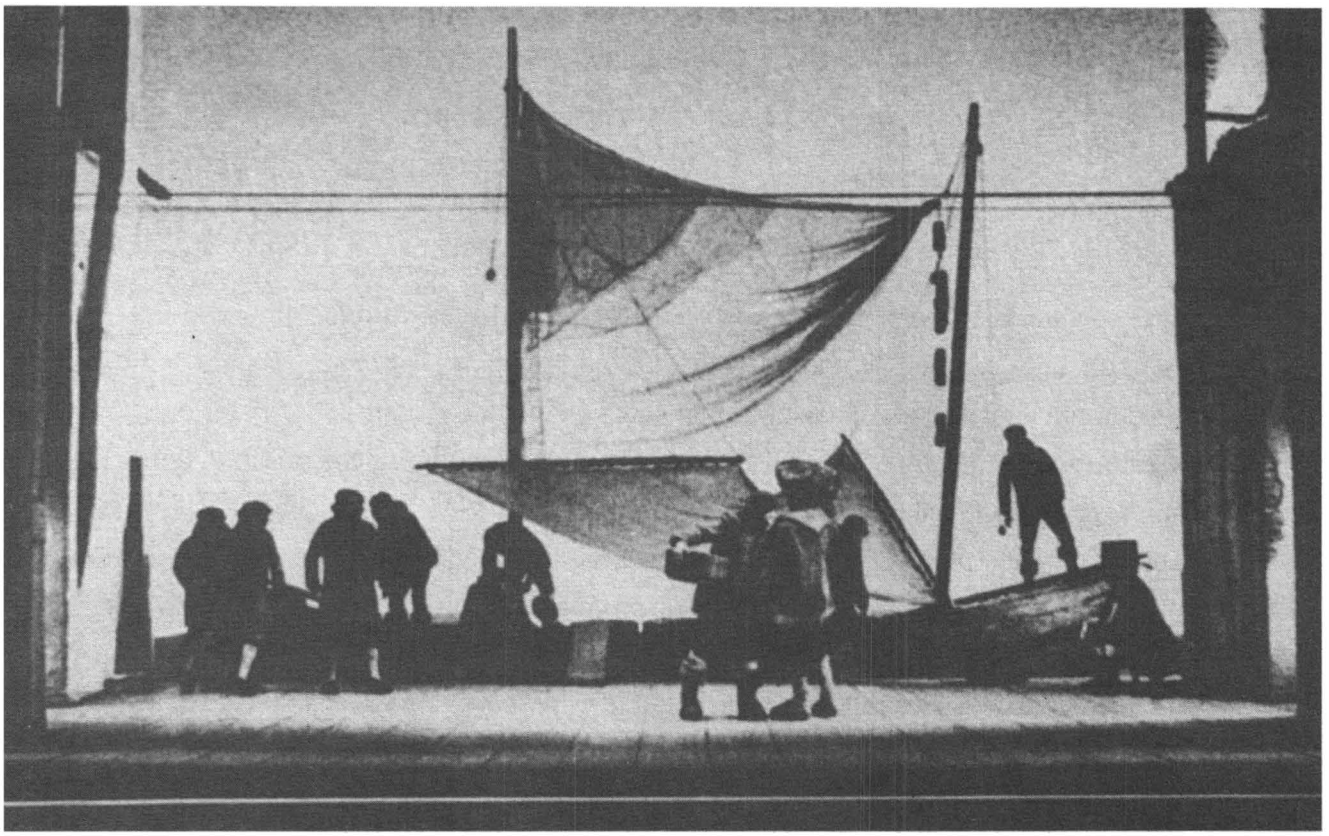
Înainte de a fi fost regizor, şi chiar după aceea, Giorgio Strehler a fost şi a rămas actor (vezi târzia

sa apariție în *Faust*). Faptul i-a marcat indubitabil cariera. Prin raportare la celălalt mare pol al regiei contemporane – Peter Brook – Strehler întrupează, s-ar putea spune, în teatru direcția unui histrionism explicit bazat pe actori și valorile teatralității acestuia. Așadar, înainte de a fi elaborat o semiotică proprie, teatralitatea spectacolelor sale a fost dedusă din însăși materia vie, esențială a teatrului – actorul. Din mișcarea umanului răsfrântă în oglinda acestuia, din dinamica transfigurării. Regizorul a știut să-l facă motorul scenei. Nu întâmplător în creațiile sale scenice, *Arlechino* este o constantă și un pivot. O emblemă a mutațiilor spectaculoase pe care actorul le întrupează în istoria lumii și a umanului. Distanța pe care însă Maestrul o ia față de gramatica clasică a „jocului cu actorul" – *commedia dell'arte* – a devenit obligatorie din clipa în care emanciparea limbajului teatral s-a produs pe seama acumulărilor culturale indispensabile comunicării de la o epocă la alta. Artistul cu rafinată cultură a imaginii care a fost, Strehler a impus scenei regula unor sinteze audio-vizuale grăitoare pentru civilizația care se exprimă prin excelență pe aceste căi. Și dacă ne amintim astăzi cadre seducătoare din spectacolele sale, desprinse parcă din pânzele maeștrilor picturii italiene, păstrând în urechi larma gălăgioasă a personajelor cu temperament meridional, este pentru că artistul simțea egal de puternic impulsul de vitalitate al spațiului său predilect – Italia. Inegalabila serie Goldoni pe care a lăsat-o moștenire teatrului modern, de la *Slugă la doi stăpâni* la *Gâlcevile din Chioggia* și *Piațeta*, ilustrează acest fapt, Strehler fiind autorul celei mai interesante și cuprinzătoare exegeze scenice a autorului italian, pe care l-a recuperat pentru secolul XX ca gânditor și

filosof cu preocupările cunoscute pentru problema adevărului în teatru, pentru o poetică a realismului scenic valabilă și astăzi.

De la un spectacol la altul, rafinatul regizor urmează o cale a sintezelor culturale care înalță spiritul popular al cunoscutului autor la tăriile de gând și mister ale intelectului într-un dialog natură–cultură pe care arareori teatrul, și arta în general, l-au intuit atât de exact. Pentru aceste performanțe regizorul s-a bazat evident pe actorii săi formați la școala pe care a creat-o pe lângă „Piccolo" în spiritul unei colaborări creatoare între actor și regizor. „Școala trebuie să dea actorului mijloacele de a putea merge mai apoi pe propriile-i picioare... cu toată acestă potențialitate el se pune la dispoziția regizorului..." spunea Giorgio Bongiovanni, elev al lui Strehler și interpret al lui *Arlechino* în spectacolul reluat în 1998, după 50 de ani de la montarea inițială. În turneul de la București cu *Insula sclavilor*, Pamela Villoresi, excelenta sa colaboratoare, lăuda stilul de lucru al regizorului „pentru continua provocare pe care o adresează creativității actorului". Descoperitor al resurselor mereu nebănuite ale actorului, Strehler a fost și un neobosit inventator de spații teatrale. Compunând cu lumini și sunete în limitele clasicei cutii italiene, spectacolele sale sunt adevărate modele pentru studierea posibilităților de a crea volume și orizonturi infinite în scena devenită astfel nu limitativă, ci deschisă. În *Livada de vișini* de Cehov, în *Uriașii munților* de Pirandello soluțiile regizorului se asociază dorinței de a găsi perspective noi de înțelegere și interpretare a textelor și autorilor clasici. În explorarea scrierilor acestora el pornea însă întotdeauna de la un respect suveran, fapt remarcat de orice actor cu care a lucrat printre primele reguli ale lecției de teatru transmise. Se bizuia în această operă pe virtuțile creatoare ale jocului teatral, resursele revelatoare ale acestuia, producând în acest perimetru al re-citirilor dileme productive, un dialog provocator și pasionant. În această direcție s-ar putea plasa și atitudinea lui Strehler față de Brecht, autor pe care l-a admirat pentru vigoarea mesajului social. (Strehler însuși a fost un militant pentru drepturile și libertățile sociale ale omului.)

Neliniștit și mereu dornic de a descoperi zone neumblate ale dramaturgiei, Strehler s-a angajat la un moment dat într-o dispută pentru „reabilitarea" unui alt dramaturg rău înțeles, în opinia sa, în posteritate – Marivaux. Când la Milano, la cea de-a patra ediție a Festivalului UTE, și-a expus teoria în materie la concurență cu filologi și universitari vestiți, am înțeles că experiența sa atinsese nivelul teoretizărilor. Era, altfel spus, capabil să-și argumenteze teoretic tezele de spectacol polemizând cu clișeele (aici marivodajul), îndrăznind întemeiat și îndemnând la o perpetuă viziune critică. Era și acesta un exemplu al modului său dinamic de a exista în și prin cultură, de a face din domeniul spiritului un teren viu în care viața să-și afle locul ei. Realismul magic al artei sale, termen pe care Strehler l-a impus, s-a născut indiscutabil din haloul misterios al savantelor sale ecleraje, din arta cu care a creat întotdeauna montărilor sale un al doilea plan al metaforei, dând teatralității o dimensiune nouă, poetică ce-l include în primul rând pe actor; o aură de mister pe care pictorii Renașterii o ilustrau pur și simplu în acel vestit *sfumatto*, pe care în scenă îl „întrupează" prelungirea de energie a jocului actorului, atât de bine intuită de Giorgio Strehler. Și totuși, Regizorul n-a rătăcit, pierdut în vraja creației sale, nu



s-a lăsat dominat, ca Ucenicul Vrăjitor, de acest fluid al spectacolului teatral. Ceea ce este şi mai uimitor e cum maestrul a reuşit să-şi tempereze efluviile sentimentale, să construiască riguros şi cu măsură păstrând mereu echilibrul între contrarii. Îmbibând emoţia cu regula rece a convenţiei, inspiraţia şi surpriza cu precizia elaborării, Strehler s-a dovedit în cele din urmă un clasic, sedus de armonie. Şi dacă moştenirea sa artistică îi va supravieţui este şi pentru că la Milano, în citadela creaţiei sale, colaboratorii apropiaţi s-au angajat să-i continue această metodă, reeditând conform tradiţiei montările sale de referinţă. Astfel, generaţii după generaţii de artişti vor beneficia de contactul cu modelul, reproducând varianta lor în umbra şi cu aprobarea Maestrului. Casa nouă care-i poartă numele, Il Nuovo Piccolo, noul teatru pentru care s-a luptat 20 de ani şi pe care n-a apucat să-l vadă terminat, şi-a aşezat pe frontispiciu efigia în negru a Patronului. Un proiect grandios, cum numai el ştia să închipuie – Grande Magie–2000 – se derulează acum acolo din 1997, antrenând personalităţi reprezentative ale artei europene pentru a celebra sfârşitul mileniului. Urmându-i la conducerea Teatrului Piccolo, Lucca Ronconi, îi continuă demersul. După premiera *Cosí fan tutte*, spectacol dirijat de românul Ion Marin, după stagiunea tinerilor regizori, Il Nuovo Piccolo se pregăteşte să-l omagieze pe Giorgio Strehler printr-un festival „In memoriam". Între timp UTE şi-a consumat cea de-a opta ediţie, Festival unde Eli Malka, director executiv, urmează fără abatere programul conceput de Maestrul său. Câtă tradiţie a creat Giorgio Strehler în teatrul contemporan? Care-i sunt discipolii şi ce bogăţii a lăsat moştenire teatrului lumii?

Oltița CÂNTEC

Afiș parizian din ultima stagiune teatrală a secolului

Peisajul teatral parizian este, pe plan european, dacă nu cel mai generos, cu siguranță unul dintre cele mai bogate: peste 130 de teatre (numărul variază sensibil, pentru că unele companii particulare se sting ori își îngheață periodic activitatea din cauza lipsei de fonduri, în timp ce altele se nasc, găsind surse de finanțare) oferă seară de seară, în medie, 100 de titluri pe afiș. La un oraș cu aproximativ 10 milioane de locuitori, la care se adaugă zeci de mii de turiști prezenți în orice anotimp, dar mai ales vara, oferta este cât se poate de tentantă. De la teatrele de repertoriu la trupele particulare – care, pentru a supraviețui din încasări, oferă mai ales piese comerciale – afișul cotidian e deschis la Paris tuturor gusturilor, dorințelor și nivelurilor culturale. Teatrele funcționează, raportat la sursele de finanțare, ca teatre subvenționate – cele patru Naționale (Comedia Franceză, Chaillot, Odéon, Colline; în Franța mai există un singur Național, la Strasbourg); cele aflate în grija Primăriei Parisului (Châtelet, de la Ville – musical de Paris); cele cu finanțare pe program (Bouffes du Nord, Soleil) și puzderia de teatre private, care au o sălită, produc una-două premiere pe an și le joacă până la epuizare, inclusiv pe perioada verii, când turiștii înseamnă potențiali spectatori.

Aici orice spațiu (dovadă stau biografiile unor teatre celebre) poate fi amenajat și folosit ca sală de spectacole. Spre Bois de Vincennes, una dintre ieșirile ale Parisului, de exemplu, într-un hangar părăsit funcționează de ani buni Théâtre du Soleil, condus de Ariane Mnouchkine, iar prin preajmă s-au aciuat și alte teatre asemenea lui: „de la Tempête", „de l'Aquarium", „de l'Épée de Bois" și „Atelier du Chaudron", ca-ntr-un nucleu teatral distinct. Inflația de săli de spectacole aduce cu sine o concurență serioasă, dar nu înseamnă criză de spectatori, atâta vreme cât fiecare teatru se individualizează prin ceva anume: regizor, stil de joc, repertoriu ori alt detaliu artistic. Bouffes du Nord, unde de ani de zile funcționează Centrul Internațional de Cercetări Teatrale condus de Peter Brook, își are sediul într-o clădire cu pereți coșcoviți, într-o zonă mărginașă aproape de Gare du Nord. În mod intenționat spațiul nu a fost pus la punct de către Brook, care a găsit în această lipsă de amenajare un atu artistic. Subsoluri, holuri, apartamente, restaurante ori cafenele unde se poate improviza o mică estradă, devin teatre ale căror reprezentații sunt consemnate de orice broșură hebdomadară.

Acum toate teatrele se pregătesc să întâmpine anul 2000 cu fast artistic. Un program special, „Teatru 2000", a sprijinit cele mai interesante proiecte, pentru a face din acest reper temporal și un simbol pentru arta teatrală. Texte noi ori mai puțin puse-n scenă, regizori celebri, actori-vedetă devin combinații-capete

de afiș cu care să se întâmpine importanta schimbare cronologică. Toată lumea își cunoaște cu strictețe programul, cu un an înainte, popularizat prin broșuri, în condiții grafice de invidiat. Se pun la bătaie strategii moderne de atragere a publicului: comandă prin Internet ori Minitel, reduceri pentru mai multe bilete, pentru familii ori grupuri, seri de teatru cu mese la restaurant etc.

TEATRELE NAȚIONALE

Printre cele cinci teatre naționale franceze, cu trupe stabile și un repertoriu axat pe autori și texte deja probate ca valoroase, **Comedie Française** se află în capul listei. Peste vară, societarii și pensionarii, care au condus dintotdeauna colectiv instituția, s-au odihnit, iar clădirea teatrului s-a primenit prin lucrări de restaurare, pregătindu-se să întâmpine anul 2000 în starea cuvenită. Pe afiș, mai ales clasici, pentru ambele săli ale teatrului plasat într-un colț al lui Palais Royal, împrumutând mult din eleganța regală a acestuia. Interiorul fastuos, cromatic imbatabil în combinația de alb, auriu, roșu, va găzdui în luna martie versiunea regizorală a lui Andrei Șerban la *Avarul*, cea mai frecventă piesă clasică în repertoriul Comediei Franceze.

Chaillot e plasat în vecinătatea Turnului Eiffel, pe colina cu același nume, într-o aripă a Palatului Trocadero, construit pentru Expoziția Universală din 1878. Aici, în 1920, Firmin Gémier inaugura primul teatru național și popular din lume. Istoria sa continuă, concentrat, cu anul 1939, când un nou edificiu a fost reconstruit pe ruinele vechiului Trocadero, într-o formulă originală, cu sala plasată la subsol, la o adâncime care, adăugată înălțimii exterioare, egalează turnurile lui

Notre-Dame; spectatorii, în număr de maxim 2600, stau așezați cu spatele la Turnul Eiffel. După război spațiul a găzduit ONU, până când clădirea de la New York a fost gata, apoi a redevenit Teatru Național, sub conducerea lui Jean Vilar (1951) și cu o trupă de excepție, în care strălucea Gérard Philipe. În 1967, o nouă sală, Gémier, a fost amenajată în fostul bar, ca loc unde să fie reprezentate operele contemporanilor. Misiunea Teatrului Chaillot ca „serviciu public" este triplă: prezentarea unor texte clasice în forme teatrale noi, stimularea creației contemporane, deschiderea către un număr cât mai mare de spectatori. Pentru a materializa ambițioasele obiective, teatrul primește anual o subvenție stabilită prin legea finanțelor. Directorul instituției, acum Jérôme Savary, este numit prin decret pe o perioadă de cinci ani, cu posibilitatea de prelungire. În anul 2000, teatrul va aniversa 80 de ani de existență, iar stagiunea va sta sub semnul ideii „Salut les artistes!". Un salut adresat: lui Daniel Soulier care va prezenta *Conversations avec Antoine Vitez*, un spectacol jucat și la Avignon; lui Bob Wilson care a pus în scenă *Visul* de August Strindberg la Stockholm Stadsteater și care, în cadrul Convenției Teatrelor Europene, îl va itinera pe scena de la Chaillot; viziunii lui Benno Besson la *Regele cerb* al lui Carlo Gozzi etc.

Odéon este **Théâtre de l'Europe**, iar acum se află sub conducerea regizorului Georges Lavaudant. Multe decenii aici a funcționat Comedia Franceză, iar în piațeta din față, studenții au iscat mișcările revoluționare din 1968. Barrault era atunci director și a demisionat când tinerii, decișii să schimbe radical societatea, au pătruns în sala de spectacole, iar afară construiseră deja baricade. După tumultul revoluționar, Odéon a devenit Teatrul Europei, iar pe scena lui, printre creațiile proprii, sunt prezentate și reușite europene. În anii '90–'91, sub emblema „Teatrul celeilalte Europe", aici a fost jucat *Hamlet*-ul lui Tocilescu și *Șase personaje în căutarea unui autor* în regia lui Sophie Lukachevski, producție a Teatrului Franco-Român. Stagiunea ce premerge anului 2000 se caracterizează prin varietate: Luc Bondy montează *Așteptându-l pe Godot*; *Frații Karamazov* va fi pus în scenă de polonezul Krystian Lupa, *Don Juan* de Brigitte Jaques, iar *Orestia* de Lavaudant. În apropierea teatrului, o librărie de specialitate, denumită „Le Coupe-Papier", adună în rafturi cele mai proaspete noutăți în materie de teatru. Un Eden al celor îndrăgostiți de arta scenică.

TEATRELE SUBVENȚIONATE DE MUNICIPALITATE

Sunt plasate chiar unul în fața altuia: **Théâtre de la Ville** și **Châtelet**, și au arhitectură identică. Fiecare are însă propria sa istorie, propriul program artistic și propriul public.

Construit în 1859 în stilul Renașterii italiene, Teatrul Châtelet poartă numele de-acum, de altfel numele locului în care e plasat, începând cu 1989. În stagiunea ce se deschide în octombrie, opera alternează cu baletul, concertele și recitalurile. Bob Wilson își dispută capul de afiș cu Maurice Béjart, la capitole diferite și în momente diferite ale sezonului. Wilson a lucrat *Orfeu și Euridice* și *Alceste* de Gluck, opere puțin reprezentate scenic, iar Béjart coboară în copilărie cu *Spărgătorul de nuci*,

chiar în preajma Crăciunului. Peste drum, la Théâtre de la Ville a jucat, la vremea ei, Sarah Bernhardt, iar teatrul i-a purtat cu glorie și numele. Acum, doar o cafenea, din imediata vecinătate a teatrului, mai amintește că marea actriță a urcat pe această scenă; i-au urmat în timp Marceau; iar o vreme și-a exersat aici spiritul organizatoric, ca director, Charles Dullin. Tot aici s-a prezentat prima lucrare pariziană a lui Peter Brook, *Regele Lear*, în 1963. La Téâtre de la Ville, actualul sezon a fost denumit cel „dintre două secole", iar afișul înscrie spectacole de teatru (unul dintre ele de marionete), dans, muzică. La capitolul dans, nume sonore ca Pina Bausch, Merce Cunningham, Lucinda Childs, Joseph Nadj. La secțiunea muzică, concerte numeroase cu interpreți invitați mai ales din Vestul Europei. Singurii care au pătruns din Est sunt soliștii maghiari, cu cărți de vizită spectaculoase (datorate și politicii culturale eficiente). Românii sunt reprezentați doar la secțiunea exotismelor, unde Panseluța Fieraru, „dăn București", va cânta, în luna decembrie, muzică lăutărească.

TEATRE CU FINANȚARE PE PROGRAM

Dintre teatrele pariziene private, unul dintre cele mai cunoscute este **Huchette**. Plasat în Cartierul Latin, pe o străduță sufocată de taverne grecești, într-o sală cu numai 100 de scaune, în acest loc se joacă fără întrerupere, din 1957 încoace, *Cântăreața cheală* și *Lecția* ale lui Eugen Ionescu. Premierele absolute ale celor două prime piese scrise de Ionescu nu s-au produs aici, ci la „Noctambules", pentru *Cântăreața...*, în 1950, regia Georges Bataille, și la Téâtre de Poche pentru *Lecția*, 1951, regia Marcel Cuvelier. În 1952 spectacolele s-au mutat la Huchette și s-au jucat până-n '53, pentru ca după o întrerupere de patru ani, să fie reluate și jucate într-un număr surprinzător de reprezentații continue, 13500 până azi, legând teatrul pentru totdeauna de numele dramaturgului român.

Théâtre du Soleil este creația Arianei Mnouchkine, care l-a fondat în 1964 împreună cu Martin Franck. Primele spectacole au fost date la Teatrul Mouffetard, iar sala de-acum se află în spatele unui atelier de croitorie, într-un hangar de la Cartoucherie de Vincennes, și acolo funcționează din 1970 încoace. Sunt de fapt cinci hangare, complet neamenajate, intenționat, pentru ca atmosfera, ca și la **Bouffes du Nord,** să fie cât mai autentică. Lemnăria e singurul lucru căruia i se modifică culoarea, în funcție de spectacol (roșu pentru Shakespeare, galben pentru *Mefisto*, violet pentru *L'age d'Or*). Ariane crede în „artizanatul artei" și de aceea vrea să dea actorului cele mai bune unelte cu care să lucreze. Se face o singură lectură la masă, dar se folosește extrem de mult material documentar pe tema piesei – filme, fotografii, cărți. Distribuția nu e niciodată fixată dinainte, ci se impune prin „evidențele" din timpul repetițiilor. Fiecare actor propune ceva pentru rol, spectacolul e o muncă colectivă, iar trupa funcționează ca o familie. Acolo se mănâncă, uneori se și doarme. Orice propunere e supusă probei scenice, iar fiecare actor poate încerca mai multe roluri. Rolurile principale sunt jucate întotdeauna prin alternanță. Și costumele se creează treptat – la început sunt simple pânze, iar cu ajutorul acelor și al ației fiecare își

inventează costumul. Scena e goală și ea la început, având doar câteva elemente ce prefigurează decorul. Ariane crede că o poveste trebuie spusă astfel încât să fie pricepută de toți, în același timp, la fel. Rolul ei de regizor este ca dintr-o improvizație confuză să tragă acele fire care permit să facă o situație clară și lizibilă pentru spectator. Egalitatea merge până-ntr-acolo încât toți primesc același salariu, mediu pe economie.

Bouffes du Nord este un alt punct fierbinte pe harta teatrală a Parisului. Clădirea din zona Gării de Nord există din 1876, iar după îndelungi avataruri, teatrul a fost redeschis în 1974 cu *Timon din Atena,* pus în scenă de Brody. Aici funcționează Centrul Internațional de Creație Teatrală, fondat de Peter Brook și Micheline Rozan, iar primul spectacol al său a fost *Orghast.* Ideea de bază a lui Brook și, în consecință, a Centrului, e lucrul cu actori aparținând diverselor culturi și având diferite pregătiri teatrale. *Orghast* a fost jucat la Persepolis în greacă și avesta – limba sacră a vechiului Iran – dar istoria Centrului consemnează în ani multe evenimente teatrale, spectacole de teatru ori de operă. Unul dintre cele mai recente, anul trecut, este *Je suis un phénoméne,* realizat în colaborare cu Marie Hélène Étienne.

TEATRUL COMERCIAL

Ocupă un segment vast în rețeaua teatrală a Parisului. Distinct, teatrul de bulevard are o carieră de decenii bune vechime. „Boulevard"-ul era, în secolul al XIX-lea, faimosul bulevard al crimei, distrus în 1862, mai exact bulevardele Saint-Martin și du Temple, unde scenele de la Gaîté, Ambigu și Funambules erau animate de melodrame, pantomime, comedii. Teatrul de bulevard a cunoscut înainte de al II-lea război mondial perioada sa cea mai fastă. Altfel e un sector cantitativ și financiar foarte important, incluzând comedii lejere, scrise de autori de succes, cu subiecte care nu deranjează și nu sunt nici extrem de originale. Evoluția conflictului e previzibilă, iar atmosfera e aceea a unei vieți cât se poate de calme. **Theâtre Marigni, Comédie de Paris, Bouffes Parisiens, du Palais Royal, Gaîte Montparnasse** (în preajma căruia se mai află alte trei teatre), **Mogador, d'Edgar** și încă multe altele, atrag în săli public dornic de divertisment facil. La **Lucernaire**, Feydeau, un clasic al genului, e pus în scenă de David Legras și compatriotul nostru Virgil Tănase.

CAFÉ-TÈÂTRE

Invenție relativ recentă, café–téâtre-ul are deja un public constant și relativ numeros. Originalitatea acestor mici spații teatrale a fost cea care a atras un auditoriu constant, dar și autori și actori necunoscuți, pentru care mica scenă din cafenelele deschise spectacolelor constituie un prim sau ultim refugiu. Mulți actori găsesc în acest gen un loc de muncă, ori poate șansa de a se lansa în lumea aglomerată a teatrului. Repertoriul lor este cu predilecție actual, produs pe o scenă mică, în spectacole cu distribuții reduse – trei-patru actori, scurte, uneori chiar două-trei pe seară. Accentul cade pe jocul actorilor și pe relația specială, apropiată, pe care o au cu sala. La Paris sunt acum în jur de 30 (80 în întreaga Franță), printre care celebra **Café de la Gare,** unde s-a lansat și Coluche, unul dintre multele nume necunoscute, care și-au probat talentul pe asemenea mici scene, devenind mai apoi staruri.

Constantin PARASCHIVESCU (I)

Noi și-ai noștri

Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București – *O SCRISOARE PIERDUTĂ* de I.L. Caragiale. Regia: Alexandru Tocilescu.
Concepția scenografică: Sever Frențiu. Muzica: Nicu Alifantis.
Coregrafia: Raluca Ianegic. Regizor secund: Mircea Anca. Distribuția: George Ivașcu, Florin Zamfirescu, Ion Lucian, Mircea Albulescu, Dan Puric, Marius Florea Vizante, Ștefan Iordache, Emil Mureșan, Adrian Drăgușin, Grigore Nagacevschi, Răzvan Vasilescu, Alexandru Georgescu, Radu Gabriel, Magda Catone, Olivia Niță, Iulia Frățilă, Rădița Roșu, Ramona Popa.

Înainte de premieră, într-un cotidian, relatând despre conferința de presă organizată de conducerea Teatrului Național București la deschiderea noii stagiuni, o tânără ziaristă reproduce declarația lui Alexandru Tocilescu în legătură cu *O scrisoare pierdută*, care zice că „lumea contemporană urlă după această piesă". Dacă a reprodus exact – pentru că juna îmi dă îndoieli în ce privește corectitudinea, afirmând că „un text de la începutul secolului (sic!) își păstrează nestingherită prospețimea și actualitatea la sfârșitul lui" –, înseamnă că regizorul și-a sintetizat viziunea într-o frază al cărei înțeles mai poate fi: „lumea contemporană urlă și se poartă ca-n această piesă".

Spectacolul e, într-adevăr, al *lumii contemporane*, noi și moravurile noastre, societatea de astăzi, carevasăzică, „fără moral, fără principuri", e proiectată pe scenă

cu o fantezie și virulență satirică ce nu denaturează duhul replicii lui Caragiale, ci dimpotrivă, îl pune în valoare cu acribie și măiestrie. În spiritul maestrului, riguros în ce privește „potriveala expresiunii cu intenția, în artă". Dacă ar trăi astăzi – dar poate trăiește, mai știi? –, tot de la televizor l-ar face pe prefect să ia cunoștință de atacurile lui Cațavencu la adresa „guvernului vitreg care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghearele unui vampir", aruncându-și ochiii pe un ziar abia cumpărat („România liberă", parcă), venerabilul Trahanache ar exclama, sastisit, tot „ce coruptă soțietate, nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic; enteresul și iar enteresul", Farfuridi și Brânzovenescu ar fi cu ochii-n patru la malversațiuni de culise, fiindcă și azi „ne e frică de trădare", onorabilul Nae Cațavencu ar lătra tot atât de agresiv pentru un mandat de deputat ce i se cuvine, șantajând cu publicarea la gazetă a unui „docoment" compromițător, Zoe ar fi, ca aici, o „damă bună" ale cărei sensibilități erotice au a-i domina conduita mondenă, exclusiv și autoritar, Ghiță polițaiul „curat" instrument de represiune atârnat de centura puterii, cu fotografii ale opozanților filați și glugă antitero, la nevoie. Încercări de actualizare am văzut și acum șapte ani, într-un județ de munte, cu decoruri și costume la zi, cu vehemență politică, dar ostentative și fără haz. Nu erau coapte încă similitudinile contemporane? Poate. Acum sunt tot atât de coapte ca-n vremea lui Caragiale, care l-a inspirat nu numai pe el, ci și pe confratele său, Iacob Negruzzi, într-o satiră în versuri din 1871, cu perle oratorice gen „Frați iubiți, eu știu desigur că voi toți gândiți ca mine/ Că-n iubita noastră țară n-ar fi rău să fie bine" și adunarea electorală ce se termină cu o sfântă încăierare, unde „Pumni și ghionturi se preschimbă, se văd bețe ridicate,/ Părți din scaune și mese zbor prin aer aruncate"... Nu s-a schimbat nimic din '96? Dar din '71 și '84, secolul trecut? Actualitatea joacă acum în piesa lui Caragiale fără ostentație și unul din marile merite ale regizorului este că a realizat miracolul, respectându-i textul la virgulă, care sună cu o neașteptată naturalețe.

Totodată, spectacolul se distinge prin amploarea tabloului uman care-l compune, nu ca o suită de portrete, ci ca un ansamblu de tipuri caracteristice vremii, reflexia lumii noastre într-o frescă extraordinar de veridică și inspirată. Nu urmărim o evoluție solistică de personaje, ci o mișcare vie a unui microcosmos de ființe de la sfârșitul secolului douăzeci, cu celulare, care trăiește aceeași piesă, aceeași farsă a vieții – politice, sociale, economice și, vai, morale – cu altă intensitate și virulență. Scrisorica de amor devine arie dramatică ce sparge cugetele implicate cu rezonanțe de Pavarotti, prefectul încolțit de spaima divulgării pune mâna pe un bidon de benzină să-i dea foc mișelului, confidențele lui *Trahanache* despre altă plastografie se rostesc pe scenele erotice din *Basic instinct*, proiectate pe ecranul din incinta adunării ca un sfidător film mut, ecran ce prinde zbatere de velă în vânt în încăierare și duce „corabia nebunilor" în sferele supranaturale din actul patru. Unde *Agamemnon Dandanache* apare dintr-o bubuitură de nor, ca un personaj fantastic, din altă

George
IVAȘCU
Răzvan
VASILESCU

lume, cu pelerină neagră-roșie, gen *Nemuritorul* unui serial TV – doamne ferește! Agamemnon, ıu Agamiță. Regizorul Tocilescu ı umblă cu delicatețuri și di- ıutive – vede enorm, hiperbolizează. Cu fantezie. Cu gust și haz. Aceasta ar fi o a treia calitate a spectacolului – dar ce zic? le-aș număra fără reținere, ca *Ghiță* steagurile! –, pe care însuși autorul ar aplauda-o din sală, pentru că „dacă îl prinde, îl prinde", asta contează.

A, mai sunt expresii discutabile, sau intenții care nu se potrivesc întocmai cu expresia – asta e ceva secundar, sau slăbiciunea gustului nostru, care nu afectează edificiul scenic. Excelentă confruntarea *Tipătescu–Cațavencu* într-un meci de tenis, de-o pildă, dar slabă expresia, jocul n-are nerv, se diluează în schimburi de mingi de încălzire. Excelentă și intenția de așteptare a cuplului Farfuridi–Brânzovenescu din actul doi, care se tem de trădare, dar expresiunea îi scoate din timp, într-o moțăială peste care ninge, ninge degeaba. Incursiunile nervoase ale *Zoei* prin curtea prefectului au rațiunea damei irascibile, dar din răstirile dânsei nu prea reținem cuvinte. Bietul *Cetățean turmentat* pedalează o bicicletă – semn că-și mai ține echilibrul –, numai că din opturile lui învârtite în spațiu nu se mai distinge ce și cum devine cu scrisoarea. În fine, trecerea în planul suprareal e o ingenioasă sugestie, dar nu știu de ce ritmul trenează și după apariția-șoc a lui Agamemnon ușor-ușor se pierde hazul. Voit? Dar e păcat, după atâta inventivitate.

Distribuția reunește nume de prestigiu ale prime scene și ale altora. Ion Lucian, un *Zaharia Trahanache* lucid și autoritar, cu simțul efectului comic; Mircea Albulescu, un *Farfuridi* umflat de sine și cam retardat, exhibiționist politic cu cămașa populară și cu tricolorul drept căptușeală, Dan Puric, conectat cu toate antenele lui *Brânzovenescu* la context, ca un vigilent observator. Distribuirea lui George Ivașcu în *Tipătescu* dacă a surprins ca idee, a compensat din plin prin mobilitatea jocului și istețimea reacțiilor, după cum apariția Magdei Catone în *Zoe* a dat personajului alura voluntară de frivolitate senzuală cu VIP-uri precum „cocoșelul", *Cațavencu*, *Agamemnon*. Ultimii sunt creați cu morgă cinică și glisări șmecherești de complezență de către Ștefan Iordache și Florin Zamfirescu, iar Răzvan Vasilescu în *Pristanda* uimește prin șiretenie studiată. Ideea de a-l aduce mereu cu sine pe unul din cei nouă copii, e nostimă, mai ales că fetița cântă la vioară și micuța Olivia Niță o face în savuroasă replică, de multe ori, la controverse și situații ilare. Pestriță și animată figurația numeroasă. Decorul conceput de Sever Frențiu – un piept bombat de vilă modernă, cu etaj, curte cu teren de tenis, strada cu buticuri – și executat de Vali Ighigheanu și Cosmin Ardeleanu, ca și costumele Ancăi Pâslaru, ingenioase. Foarte sugestivă muzica lui Nicu Alifantis, pe motive moderne, cu aria scrisorii, cu imnul „noi suntem membrii aceluiași partid" care încheie cu mult tâlc un act, dar cu mai puțin spectacolul.

Au urcat protagoniștii în loja oficială? și se transmite la televizor? Da, e o idee de final. Dar parcă ciuntește ceva din paroxismul supranaturalului...

Ce zice nenea Iancu? „Monșer, cine-i regizorul ăsta? că aduce cu Michel Simon...?"

Ei, cine, cine...

Constantin PARASCHIVESCU (II)

Bastonul Domnului Toca

Şmecherii de la „Cotidianul" glumesc pe ultima pagină cu câte două pilule-medalion la adresa succesului sau eşecului unei personalităţi, numindu-le, sportiv, „şut în plasă–şut în bară". În medalion e fotografia „omului zilei", pilula dă seama într-o frază de ce e trecut acolo. Fiind de obicei personalităţi de pe scena politică, nu le dau importanţă – zâmbesc, trec mai departe. Dar marţi, 5 octombrie, văd numele lui Alexandru Tocilescu la „şut în plasă", chipul lui zâmbind un pic şiret în medalion şi o explicaţie care spune: „Pentru că viziunea sa regizorală asupra *Scrisorii pierdute* are succes de public la Teatrul Naţional din Bucureşti". Şi n-am trecut imediat mai departe. Vasăzică, o personalitate artistică e luată în seamă de mass-media pentru că a adus „scena politică" în spectacol şi lumea vine la teatru s-o vadă, să râdă, să mediteze. Vasăzică, un artist le-a făcut figura respectabilelor personalităţi, dându-le cu tifla celebră a lui Caragiale într-un mod de nu se mai pot eschiva şi valorificându-l, în acelaşi timp, pe maestrul satiric cu o autentică artă originală. Altfel, de ce ar avea succes de public? Am văzut spectacolul la premiera din 16 septembrie, cu o bucurie poate cam exaltată un timp, dar dacă mi-a plăcut, de ce să nu recunosc? Cineva spunea că prima impresie nu e întotdeauna şi cea definitivă la un spectacol; desigur. Dar sunt spectacole ale căror prime impresii durează, iar altele le uiţi după două zile. De ce nu pot uita farmecul unui spectacol ca *Omul care aduce ploaia* de la Municipal, din 1975? De ce nu putem uita *D'ale carnavalului* al lui Lucian Pintilie din 1964, sau *Livada de vişini* a lui Gheorghe Harag din 1986? De ce nu putem uita *Tartuffe* şi *Cabala bigoţilor,* sau *Hamlet* de la Bulandra, din '82–'85? Şi iată că iar ajungem la Tocilescu... regizor care se fixează în memoria iubitorilor de teatru prin spectacole *imprevizibile* şi *de succes.* Imprevizibile, de ce? Pentru că nu ştii niciodată cum va fi următorul, în ce registru se încadrează, e ghiduş şi burlesc azi, poetic mâine, meditativ şi grav acum, de o fantezie exuberantă altădată, lin şi sever într-un loc, exploziv şi hohotitor în altul. Cum e acest regizor? Cum să-l defineşti?

Una dintre caracteristici ar fi, deci, că *nu încape într-o caracteristică.* „Gust burlesc şi grandios", zicea despre el un preţuit cronicar, dispărut prea devreme (Dinu Kivu), trasând o linie; „vitalitate clocotitoare – superinventiv", afirmă o inteligentă comentatoare (Alice Georgescu), trasând altă linie; „natură jovială, cu vădită propensiune spre farsa bufă şi grotesc", notează o distinsă observatoare a fenomenului (Margareta Bărbuţă), dând o culoare; „un tip teatral imaginativ, ironic şi cu o inteligenţă de mare mobilitate", îl descrie un sobru eseist (Marian Popescu), altă culoare. Toate îl definesc şi nu prea, mai rămâne ceva nefixat în linii şi culori, pentru că personajul scapă unei încadrări. Nu intră într-un tipar. E viu şi mobil, *el însuşi un spectacol* căruia colegii şi prietenii îi spun Toca, iar noi, mai distanţaţi, îi punem cu admiraţie şi respect terminaţia „escu" la locul de obârşie, care poate vine din Shakespeare – *Tocilă*...

S-a şi jucat cu Shakespeare, într-un spectacol vesel, cu muzică de jazz, din anii de

început, la Piatra Neamț, *Nevestele vesele din Windsor* (1978), și într-un alt spectacol, eseu lucid și îndurerat al vremurilor sub care juca, *Hamlet* (1985), care i-a și scos pe români peste granită după 1990, uimindu-i pe britanici cu arta sugestiilor esopice dintr-un timp de care ei (bine că) n-au avut parte. Și poate că joacă în el însuși un fel de Shakespeare, cu limbajul scenic ascuțit, colorat, inventiv și ornat cu metafore, amestecând registrele, sintetizând genurile, după o regulă a libertății proprii de inspirație care nu știu să fi dat greș până acum. A surprins, a produs uimiri, polemici, a creat teme de discuții și reorientări ale stării obișnuite de receptivitate, adeziuni și rezerve, dar n-a lăsat indiferent nici un ochi ager. „Doresc să contrazic locul comun", spunea el într-un interviu din 1993. Locul comun poate fi o prejudecată – *Occisio Gregorii* și *Barbu Văcărescul*? texte vechi, fără valoare literară, documente pentru istorici. Și scoate un spectacol modern din ele, intercalând primul în cel de-al doilea, ca un fel de teatru în teatru. Locul comun poate fi o obosită rutină – două spectacole consecutive cu piese diferite, de și despre Moliere? nu merge, nu s-a mai făcut. Montează *Tartuffe* și *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov, oferindu-i unui original artist, Octavian Cotescu, prilejul unei memorabile creații, dovedind că se poate. Locul comun mai poate fi mărginire, șablon, tolănire în canapeaua călduță a modei. Vedeam pe birourile unor directori și secretari literari din țară, pe la sfârșitul anilor '70, câte o piesă de Tudor Popescu. Îi cunoșteam scrisul și întrebam: „ce-i cu asta?"; „a! – e un text al unui autor de romane polițiste, nu știe dramaturgie, ne tot trimite el manuscrise, dar nu-l putem juca". Și montează Tocilescu în 1980 *Concurs de frumusețe* la Teatrul de Comedie și *Paradis de ocazie* la Teatrul „Ion Vasilescu" și-l lansează pe Tudor Popescu. Fantezia satirică surprinde, cucerește, are ecou. Se vorbește de un nou comediograf, care fructifică ingenios linia acidă a stigmatizării metehnelor morale trasată de Caragiale și Baranga. Directorii și secretarii literari își aduc aminte de textele autorului de romane polițiste, le scot din sertare, le recitesc și-i descoperă însușiri - „da, domnule, are vână satirică". În doi–trei ani, toate teatrele din țară aveau în repertoriu câte o piesă de Tudor Popescu și pentru autor urmează deceniul fast, când e jucat cu succes, remarcat ca dramaturg prolific și prestația sa de epică polițistă trecută în uitare. Domnul Tocilescu face să *vieze* teatral ceea ce pare ne-teatral, sau încifrat. Alege o piesă de Gelu Naum încă necoaptă pentru scenă, o primă încercare mai mult lirică, un poem, *Poate Eleonora*, și face un spectacol superb, încununat cu premii. Citește piesa într-un act premiată de UNITER *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon, parabolă ingenioasă a transferului unui simbol celebru al frumuseții umane în teroare politică grotescă, succintă și abstractă, și realizează un spectacol incisiv și accesibil, care stârnește admirație. În sfârșit, contrazice locul comun și în ceea ce privește tradiția. *O scrisoare pierdută*, în societatea contemporană românească de la sfârșit de secol și mileniu? Fără întoarcere în timp, în epoca celuilalt secol care i-a inspirat magistrului capodopera? De ce nu – *alte măști, aceeași piesă*. Și urcă îndrăzneț și inventiv lumea noastră pe scenă, face haz de ea, o caricaturizează, hiperbolizează stările, efectele și produce

normale contrarietăți. Unii nu gustă reflecția lumii de azi pe scenă, se încruntă, nu-i găsesc legitimitatea, savoarea, pleacă la pauză. Cineva scrie, revoltat, că e „o scrisoare ratată". Dar are succes de public... Oare degeaba?

Domnul Tocilescu e polemic. În montările sale de dinainte de '90, cu autoritățile și politica vremii – „cabala", „vânzătorul țării", „câinii" (primul titlu al piesei *Concurs de frumusețe*), oglinda firii din *Hamlet*. După '90, cu moravurile și istoria – tragedia Antigonei, balconul, șantajul cu scrisoarea. În polemicile lui scenice, sesizez acum și o inconsecvență. Un final deturnat de la vibrația tragică în *Antigona*. O cumințenie nesperată în *Repetabila scenă...*, după inspirata evoluție coregrafică ce sintetizează distrugerea unui simbol de iubire prin imixtiunea brutală a politicului; lasă apoi pe umeri individuali acrobațiile de acaparare a balconului, cu doi actori înzestrați, desigur, dar fără elemente noi de fantezie. Adică, de ce n-ar fi îmbinat cele două momente, baletul cu celebra pereche din Verona și cursa de acaparare a balconului puterii de către *A* și *B*. într-o sinteză artistică originală? zic și eu... În *Scrisoarea*, care produce astăzi reale polemici, e sclipitor de inspirat, cu multe elemente de fantezie inedite, haz și vigoare satirică, îl prinde actualizarea, dar parcă se plictisește de el însuși, de ideile găsite, pierde ritmul și lasă acțiunea să cadă în monoton și gratuit. Cei ce au plecat la pauză, e clar, nu gustă noul. Cei ce au rămas, regretă că noul se diluează în scene fără efect. Aria „scrisorii", o idee genială, care sparge timpanele cu pericolul dezvăluirii publice, nu mai sună implacabil peste cursul actelor trei și patru. Ba, parcă se și pierde neliniștea șantajului – firul direct al intrigii, adică. la amploare firul complementar, al luptei pentru putere și al manipulării maselor, dar în contextul subțierii celui dintâi, scade interesul pentru subiect. Actul întrunirii are relevanță, semnele manipulării se fac simțite, dar n-are tensiune. Prea multe jocuri cu microfonul și ecranul, iar secvența mult discutată din *Basic instinct,* nostimă ca sfidare, concretizând aventurile „cocoșelului", nu e dizgrațioasă, zic eu, e lungită inutil. Iar apariția fantastică a lui *Agamemnon Dandanache* dintr-un nor imens, supranatural, ca *Dracula* „bampirul", nu e fructificată în continuare pe măsură. Adică – ce dacă e *Dracula*? Pe cine sperie? Pe cine parodiază? Putea fi *Fantômas*, sau *Nemuritorul*, din serialele care ne invadează intimitatea, putea fi un extraterestru – cu ce schimbă datele reale? Interesant e că unele opinii elogiază tocmai partea a doua a reprezentației, pentru o ipotetică generalizare, și fără a o amenda, noi deslușim aici efectele unei motivații polemice a regizorului, nedesăvârșite pe măsură în expresie artistică. Îmi aduc aminte că în '91, un spectacol al lui Andrei Șerban cu *Noaptea regilor* a fost mult elogiat pentru elementele de parodie politică pe care le conținea – știrile de la „Actualități", casca și lămpașul de miner ale lui *Malvolio*, elicopterul care ateriza la un moment dat –, dar valoarea spectacolului nu era dată de aceste ingrediente la ordinea zilei, ci de poezia și hazul autentic al interpretării, de expresia lor estetică. Aglomerând ingredientele și mizând numai pe efectele lor de șoc cotidian, esteticul se sufocă (vezi *Oedip*, în viziunea aceluiași).

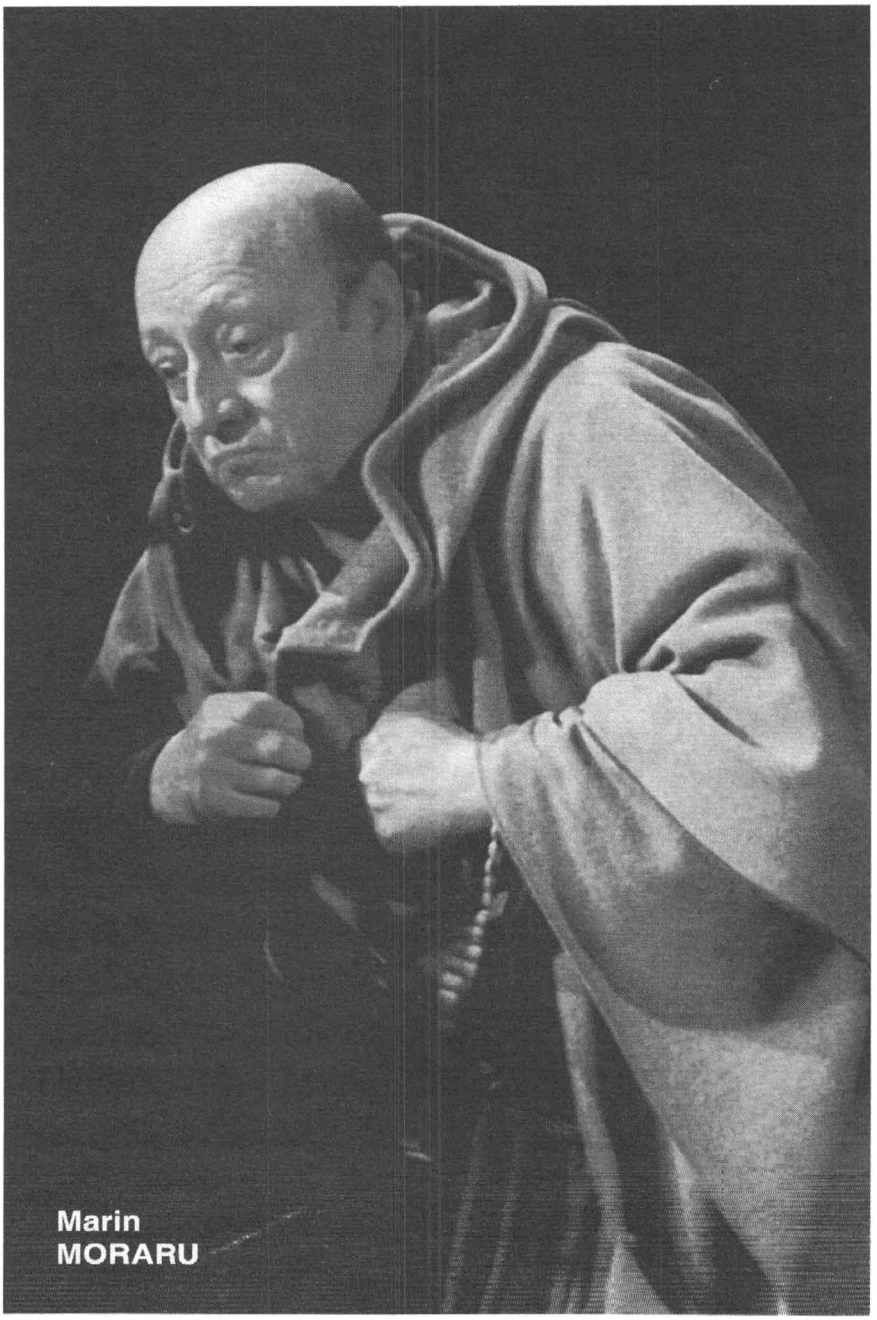
Alexandru Tocilescu are ceva din sensibilitatea lui Caragiale - „simt enorm și văz monstruos". Simte

pulsul vremii sale şi-l transferă pe scenă în episoade incitante, îndrăznețe, originale. E vesel şi grav, bonom şi serios, burlesc şi îndurerat. Entuziasmează prin fantezie, surprinde prin opțiunile de meloman („În foarte multe montări am pornit de la muzica pe care mi-o sugera textul.") Râde pantagruelic, e cinic ca Aristofan. Şi hamletizează – „Pretenția mea dementă la ora asta este să fiu înțeles tot timpul de toată lumea, deşi e obositor să înțelegi mereu de unul singur.", „Teatrul azi" nr. 11/1993. Spre deosebire de nenea Iancu, însă, care „face dantelă cu coada bastonului", cum spunea Tudor Arghezi, domnul Toca mai şi plesnește cu bastonul artei sale, pe drept, sau pe nedrept... (n-aş vrea să-i fiu în cale!).

Natalia STANCU

Forța inițiatică și vitalitatea teatrului

Un eveniment teatral realizat ca o coproducție Select Management Art, Teatrul Odeon, Festivalul „Theater der Welt"– Berlin, spectacolul *Saragosa–66 de zile* (după *Manuscrisul de la Saragosa* de Jan Potocki) a fost conceput sub semnul unui program al Festivalului de la Avignon, numit Theorem. Premiera internațională a montării a avut loc în iunie, la amintitul festival berlinez, în incinta lui Hebbel Theater. Și ca urmare a succesului său – Hebbel Theater a propus realizatorilor români un nou proiect, ce ar urma să fie finalizat în 15 mai, anul viitor. Până atunci, însă, dacă va fi ajutat de soartă, *Saragosa–66 de zile* va fi itinerat în toate Capitalele culturale europene ale anului 2000. *Saragosa–66 de zile*, minunata ofertă artistică de la Teatrul



Marin MORARU

Odeon, este un spectacol la care principalul creator, originalul și rafinatul regizor care este Alexandru Dabija, a visat multă vreme. Demn de semnalat – cu atât mai mult cu gândul la navigatorii (exclusiv) pe Internet de azi – visul acestui creator român de teatru (ca și al altor confrați ai săi de generație) a început, s-a născut „pe o carte". Este vorba despre o carte cu un destin aparte, *Manuscrisul de la Saragosa,* manuscris (găsit la Saragosa – desigur, doar prin aplicarea unui clișeu romantic!), publicat cu maxime sfieli, și precauții prin anul 1804. Un „copil" livresc ciudat... „din flori", deoarece polonezul Jan Potocki, nobil polonez original și excentric, angajat în istorie și politică (a fost deputat la Lublin, fiul său a luptat contra lui Napoleon și a căzut prizonier), s-a legitimat public și publicistic doar ca arheolog, etnolog, lingvist, ca om de știință. În forul său intim, Potocki era cert fascinat de aventurile experimentării condiției umane, misterele și capcanele cunoașterii – trăite direct, prin călătorii pe trei continente (din Franța și Spania, în Europa și Asia Mică); pe pământ dar și în aer – către cerul la care s-a ridicat montgolfierul lui Blanchard, din nacela căruia a contemplat Planeta. Era un pasionat călător în lumea reală dar și în cea a fanteziei și a fantasticului, în universul rațiunii dar și în vâlvătăile pasiunii și în tenebrele subconștientului.

Scris într-o impecabilă limbă franceză, tipărit cu discreție într-un tiraj confidențial, *Manuscrisul de la Saragosa,* a trecut, așa cum a vrut autorul ei, neobservat. A fost descoperit de curând, când a fost inclus într-o antologie a literaturii fantastice.

Nu atât de curios cum s-ar crede, opera epică a lui Potocki a fost tradusă la noi cu mult înainte de a deveni – și prin modă – faimoasă și de a inspira un frumos film polonez (apărută mai întâi în 1971, apoi în 1989 și, mai recent, în 1997).

În contrast cu colegi ai săi care construiesc stufos, arborescent, baroc sau manierist, Dabija perseverează în crearea unor universuri scenice de mare simplitate și puritate, de un sincretism pe cât de rafinat pe atât de teatral. E uimitor cu câtă îndrăzneală se avântă el în pădurea narativă a romanului filosofic și inițiatic (labirint sentimental, spiritual, existențial) al lui Potocki, aiuritoare „halima" și „narațiune de sertare". Regăsim aici atracția, mărturisită, a lui Dabija pentru *estetica fragmentului.* Sigur, regizorul (și autorul adaptării), a fost fascinat de virtuțile de „totalitate" ale cărții; de felul în care ea cuprinde stereotipii și „mistere" ale câtorva civilizații și confesiuni; de încercarea ei de a acoperi „Teatrul Lumii"; de alunecarea insesizabilă din real în imaginarul visului și al coșmarului; din real în insolit și bizar; din realitatea autentică în cea „înscenată"; de pendularea în câteva registre – între Eros și Thanatos; de amestecul de bucurii imediate, extaz erotic și exotic, terifiant și ludic. Categoric, el a fost atras și de actualitatea frapantă a situațiilor și de generosul mesaj de toleranță religioasă și etnică („Europa de azi arată ca Spania

descrisă de Potocki. Din 1990 a început un «nou Ev Mediu»"...). Marile lui pariuri, rămân, cred, altele. Mă gândesc la jocul cu convenția; la spiritualizarea trăirilor și reverberarea (epico-lirică) a întâmplărilor. Dar, mai ales la insistența pe amețitorul joc al aparențelor („nimic nu e ce pare a fi"); la relativizarea ironică, umoristică sau sarcastică, și – prin grotesc și mascaradă în spirit postmodern a temelor grave (Destin, Istoria eroică) – patetismului trăirilor, ori a tensiunii înfruntărilor.

Cum protagonistul, *Alfons van Worden* (căpitan în garda valonă a lui Filip al V-lea), este în centrul unor succesive „înscenări" – spectacolul lui Dabija devine *un discurs despre forța inițiatică și vitalitatea teatrului.* Un discurs despre lumea (văzutelor și nevăzutelor), ca teatru – *Saragosa–66 de zile* fiind o sinteză și un summum al tuturor formelor (istorice și eterne) ale teatrului – de la pantomimă la *commedia dell'arte* și până la circ.

Reușita lui Dabija este aceea a unui dirijor care a știut să creeze o orchestră de mari virtuozi. Regăsim aici echipa cu care Dabija a mai realizat câteva montări de referință.

Scenografia Irinei Solomon și a lui Dragoș Buhagiar pare ideală. Cei doi mizează pe maxima deschidere și adâncime a scenei goale și aerisite, în interiorul căreia creează spațiile teatrale (uneori simultane) cerute de diversele secvențe. O fac prin câteva podiumuri, cortine, paravane; printr-o punte îngustă pe care unii eroi înaintează în scenă venind din timpul lor în timpul nostru pentru a se pierde apoi în spațiu și timp; prin câteva obiecte individualizatoare – uneori reale, cel mai adesea stilizate plastic, spectacular – sub semnul oniricului, imaginarului și fabulosului. Spânzurații – atârnați de funie pe orizontală, unul sub altul, ca într-un tablou de Dali; patul cu arcuri înalte – la vedere, pe care cele două femei, cu varii travestiuri îl vor atrage pe *Alfons.* Fructificând magic aceste obiective cu ajutorul luminii, se recreează cu grație cele mai diverse locuri (de joc), locuri ale trăirii și „vrăjirii" eroului principal.

Cât despre costume – peste 150! – fantezia debordantă și rafinamentul plastic al soților Buhagiar a găsit în „Janine Fashion Design" un colaborator excepțional, piesele vestimentare fiind din cele rare, prețioase, și extrem de sugestive scenic.

Încă de la primele secvențe și până la finalul ce explodează într-un contagios ceremonial al bucuriei artei și jocului – spectacolul mizează pe stări de trăire, de evocare, de suflet, create și printr-o componentă muzicală de excepție.

Un cor, „Musica Selecta", de 16 persoane, dirijat de Gabriel Popescu (actualul dirijor al „Madrigalului"), fructifică expresiv-dramatic cântece gregoriene, anonimi din secolul XII, pagini de Corelli, Beethoven și Corneliu Cezar. La evantaiul expresiv al montării contribuie și coregrafia (Malou Iosif), pantomima (Dan Puric), mișcarea scenică (Ionel Mihăilescu), momentul de scrimă (Szoby Cseh).

De o plasticitate extraordinară – spectacolul nu este în primul rând

vizual. Se bazează pe actori, pe partituri verbale substanțiale. 23 de actori transfigurează (performanță multiplă! nu în primul rând fizică!) 70 de personaje, fiecare jucând câteva roluri pitorești și picarești (grupate deloc întâmplător!). Cristian Iacob (tânăr care a avut și șansa întâlnirii cu Cehov, Cervantes, Strindberg) este *Alfons*. Un personaj căruia Iacob îi dă cu inteligență și farmec (relevate în descoperirea lumii și lupta cu ispitele), prezență, suflu, dezinvoltură, mobilitate, bogăție. Maia Morgenstern, într-o formă de zile mari, conferă *Zibeldei*, fiicei lui Solomon, și încă altor patru eroine, frumusețe cuceritoare, har, nerv și umor, calitate pe care o remarcăm și la Camelia Maxim. Ca de obicei, excelenți, deși mereu alte *dramatis personae*: spanioli, evrei, arabi, țigani, seniori feudali, șeici, preoți, actori, oameni de știință, femei pasionale, personaje-mit etc.: Șerban Ionescu (memorabil – prin mister și plasticitate – ca *Jidov rătăcitor*, pregnant ca *Zoto*, hazliu ca *Pantalone*), Constantin Cojocaru (rând pe rând – *Enrique de Sa*, *Mamun*, *Sedechia* etc.), Mircea Constantinescu (mereu altfel histrionic), Ana Ciontea (o atât de specială *Rebecca*).

Distribuția *Saragosei...* are în fruntea sa pe Marin Moraru (*Pustnicul* și *Șeicul Masud* – chipuri diferite ale Puterii înțelepte).

Impresionează și evoluțiile lui Ioan Batinaș (*Velázquez*, mai ales), Marius Stănescu (*Pacheco*), Liviu Timuș (dinamic, pregnant, jovial), Laurențiu Lazăr, Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Crina Mureșan, Virginia Rogin, Elvira Deatcu, Mirela Dumitru.

Splendid „omagiu adus felului în care se făcea teatru în România anilor '70", și tulburătoare „privire nostalgică asupra teatrului la sfârșit de mileniu"!

Select Management Art și Teatrul Odeon –
***SARAGOSA–66 DE ZILE* de Alexandru Dabija după**
„*Manuscrisul de la Saragosa*" de Jan Potocki.
Regia: Alexandru Dabija. Costume: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar pentru „Jeanine Fashion Design".
Decoruri: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Orchestrații corale și dirijorul corului: Gabriel Popescu. Coregrafia: Malou Iosif. Pantomimă: Dan Puric. Mișcarea scenică: Ionel Mhăilescu. Scrimă: Szoby Cseh.
Asistent regie: Camelia Hâncu. Asistent decoruri: Viaceslav Vutcariov.
Măștile de *commedia dell'arte* au fost create de Liviu Bara.
Cu: Marin Moraru, Cristian Iacob, Maia Morgenstern, Camelia Maxim, Ana Ciontea, Șerban Ionescu, Constantin Cojocaru, Marius Stănescu, Ioan Butinaș, Mircea Constantinescu, Marian Ghenea, Ionel Miihăilescu, Liviu Timuș, Dan Bădărău, Virgia Rogin, Oana Ștefănescu, Marian Lepădatu, Laurențiu Lazăr, Dumitru Bogomaz, Elvira Deatcu, Crina Mureșan, Ciprian Tomușescu, Viorel Aldea, Ștefan Barbu, Cezar Bălan, Ioana Calomfirescu, Andreea Ciornechi, Claudia Deleanu, Irina Duță, Raluca Enea, Raluca Ioan, Daniel Jinga, Mihaela Milea, Camelia Mocanu, Camelia Nistor, Liviu Pețu, Nicoleta Radu, Mihnea Stănescu, Sandra Teodorescu.

Ileana BERLOGEA

Relativitatea pirandelliană transformată în cea mai nobilă emoție estetică

Teatrul Național din Craiova – *AȘA E DACĂ VI SE PARE* de Luigi Pirandello. Regia artistică: Vlad Mugur. Decoruri: Lia Manțoc. Măști: Ilona Jaro Varga. Asistent regie: Tudorel Petrescu. Cu: Valer Dellakeza, Magda Mugur, Sorin Leoveanu, Gabriela Baciu, Valeriu Dogaru, Natașa Raab, Anca Dinu, Mirela Cioabă, Valentin Mihali, Josefina Stoia, Angel Rababoc, Theodor Marinescu, Constantin Cicort, Tudorel Petrescu, Marian Politic.

Data premierei: 16 octombrie 1999.

Ori de câte ori am avut prilejul să văd un spectacol cu o piesă de Pirandello, m-a interesat modul în care ideile marelui scriitor au prins viață scenică, devenind nu numai imagini, ci mai ales emoție, sentimente, înfiorată bucurie intelectuală și estetică. Nu am văzut decât pe casete montările lui Giorgio Strehler, mai ales marele său spectacol cu *Uriașii munților*, dar am văzut-o pe Anna Proclemer în *Cum mă vrei tu*, spectacolul lui Giorgio de Lulo cu *Șase personaje în căutarea unui autor*, după cum și cele realizate de Cătălina Buzoianu la noi, la Teatrul Mic sau la Bulandra, apreciind jocul cu măștile, cu oglinzile, topirea granițelor dintre vis și realitate.

La noua montare a lui Vlad Mugur m-am dus cu nestăpânită nerăbdare și imensă curiozitate. Oare cum a rezolvat regizorul această stranie piesă, cu un final ce ne lasă fără răspuns și pe noi spectatorii, nu numai societatea bârfitoare, sâcâitoare, indiscretă din micul orășel sicilian unde au poposit *Domnul Ponza* și *Doamna Frola*.

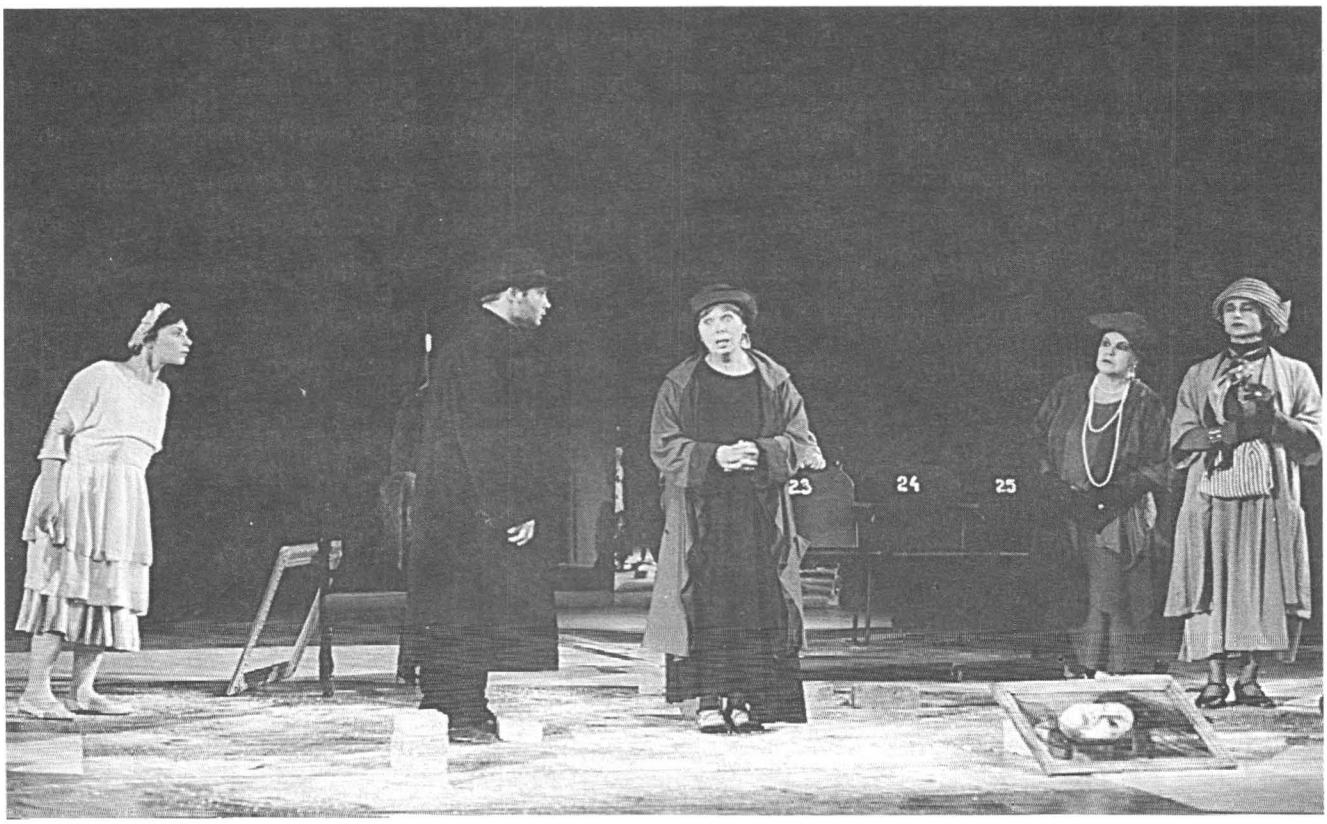
Cu măiastra-i inventivitate și sensibilitatea-i cunoscute, întărite odată cu trecerea anilor nu numai de experiență și autentic profesionalism, ci și de meditații din ce în ce mai adânci pe marginea condiției umane și a funcției actorului, Vlad Mugur a creat un spectacol pe care nu-l pot numi altfel decât „excepțional", o autentică sărbătoare a teatrului.

Avându-i drept colaboratori pe Helmut Stürmer pentru decoruri, pe Lia Manțoc – costume și pe Ilona Jaro Varga pentru măști, regizorul a creat o montare în care ideile prind viață și devin emoții, realitatea se topește în vis, și visul este un coșmar grotesc. *Lamberti Laudisi*, interpretat cu ironie și imens amuzament de către Valer Dellakeza, un comentator lucid, o replică a unui cor antic dintr-o dramă satirică în care satirii au devenit purtătorii înțelepciunii, dar și ai batjocurei. Acțiunea se petrece în Italia, numele sunt italienești și mentalitatea la fel, dar tendința a fost aceea de a scoate întâmplările în afara timpului și a spațiului, dezbătând un adevăr al condiției umane, limita cunoașterii noastre

în ciuda dorinței și a pretențiilor de a ști totul.

Un joc de draperii roșu închis din care apar personaje sau dispar topindu-se între faldurile de velur, în prima parte a spectacolului, lasă loc, după pauză, unui salon spațios, dar la fel de impersonal, elementele de reconstituire contrastând din ce în ce mai mult cu incertitudinile eroilor, cu imposibilitatea lor de a ști cine este *Domnul Ponza*, cine este soția lui, *Doamna Ponza*, venită numai în final – cu chipul și ținuta demnă și sigură a Gabrielei Baciu – pentru a le spune curioșilor că ea este și fiica *Doamnei Frola*, dar și ce-a de a doua soție a *Domnului Ponza*.

Cu excepția *Doamnei Frola*, jucată cu seriozitate de Magda Mugur și a *Domnului Ponza* căruia Sorin Leoveanu, noul angajat al Naționalului din capitala Băniei, i-a dat un plus de mister și o gravitate emoționantă, dar și ambiguă pentru că nu știm dacă suferă sau își bate joc de societatea curioșilor și indiscreților, în rest toți actorii au creat personaje aflate între real și grotesc, între adevăr și tragicomic. Valeriu Dogaru, *Consilierul Agazzi*, încearcă să-și păstreze un aer grav și serios, contrastând cu Natașa Raab care a pus accentul, în interpretarea soției lui, *Doamna Amalia*, pe curiozitatea ei, pe disponibilitatea, pe dorința categorică de a ști tot ceea ce se întâmplă în oraș. O secondează perfect, ca oglindă fidelă Anca Dinu în *Dina*, fiica lor, o *Doamnă Amalia* în perspectivă. Jocul personajelor dublate, multiplicate în oglinzi continuă. *Cini*,



interpretată cu temperamentul ei exploziv de Josefina Stoia și *Doamna Neni*, prietena ei, realizată în travesti cu un amuzament carnavalesc de Angel Rababoc. Gălăgioasa *Doamnă Sirelli*, căreia Mirela Cioabă i-a dat forța și temperamentul ei, se oglindește în soțul ei, *Domnul Sirelli*, interpretat cu reală autoironie de către Valentin Mihali. Theodor Marinescu a zugrăvit un servitor misterios, un fel de „Meneur du jeu", un „Știe-tot", „Vede-tot", cu voce gravă, cu tendințe regizorale de aranjare a eroilor în scenă, de distribuirea rolurilor. La fel și *cei doi domni*, Tudorel Petrescu și Marian Politic, personaje identice sau mai degrabă erou dedublat, repetând parcă jocul oglinzilor – real – din scenă, menite să-l multiplice pe *Lamberto Laudisi*, Valer Dellakeza fiind singurul care nu are nevoie să aibă o dublură, pentru că devine el însuși dublura lui, jucând-l și pe *Prefect*.

Momentele hazlii, comicul de situații sau cel de caracter se alătură gravității, pentru a redeveni rizibil în clipa următoare. Un mare spectacol, aceasta este!

Foto:
Dorian
DELUREANU

Ileana BERLOGEA

Generația tânără îl descoperă pe Teodor Mazilu

Vorbind despre creația lui Teodor Mazilu menționăm, aproape fără excepție, *Acești nebuni fățarnici* sau *Proștii sub clar de lună* și mai rar *Don Juan moare ca toți ceilalți*, această parodică, tristă, amară, sarcastică, dar și hazlie variantă modernă a celebrului mit, cert, una dintre cele mai originale lucrări ale scriitorului.

Don Juan a încetat de mult să mai fie crudul și nemilosul seducător, creat de Tirso de Molina. Moliere i-a dăruit o aură de farmec, Pușkin un veșmânt romantic, iar paradoxalul George Bernard Shaw, urmat de Max Frisch, l-au făcut victima femeilor.

Teodor Mazilu, atent observator al degradării morale din perioada comunistă, dar și cu puterea de a generaliza fenomenul. Ca urmare a pierderii idealurilor, credinței, scării valorilor, *Don Juan*-ul său – cu umor și amară distanțare în interpretarea lui Viorel Comănici, în noua viziune a tinerei regizoare Alice Barb, la Theatrum Mundi – este un om obișnuit, îngrozitor de obișnuit, până la banalitatea categorică, dispus să facă orice pentru a scăpa de destinul său celebru și mai ales de moartea „frumoasă", obligatorie în această calitate.

În zadar încearcă să le explice călăilor săi (*Gardianului* – jucat cu haz și dorință disperată de a avea și el succes la femei, odată în viață, de Marius Gâlea – și foarte inspiratul *Călău*, cu inventivitate reprezentat de contratenorul Romeo Văsuț) că nu vrea să moară, pentru că nu este ascultat.

Alice Barb cu o afirmare din ce în mai sigură pe afișele teatrelor, semnează în noua ei montare nu numai regia, ci și scenariul, mai exact un decupaj în text, decorul, foarte simplu, un podium în mijlocul Sălii Atelier a Naționalului bucureștean, cu posibilitatea mutării lui oriunde, cu un dulap alb în mijloc și două scaune, după cum și ilustrația muzicală, fragmente bine alese din opera lui Mozart, *Don Giovanni*.

Alături de ariile „live" ale lui Romeo Văsuț, sunt cele pe bandă, surprinzătoare prin solemnitatea sau frumusețea lor, în contrast cu banalitatea eroilor sau cu mediocritatea gândurilor și vorbelor lor.

Demitizarea nu-l privește numai pe *Don Juan*, ci și pe *Maria Magdalena*, jucată de Maria Junghietu, curtezană autentică la început și ironic-serafică în final, ca și pe *Maria Antoaneta*, superficială, mimând interesul pentru *Don Juan* în partea I în interpretarea Claudiei Negroiu.

Costumele, cu dominante alb și negru, cu perucă de epocă sau mini contemporan, semnate de Oana Botez contribuie la hazul spectacolului, jucat dinamic.

Un Mazilu actual, cu triste acoperite de râs și bună dispoziție, acesta este noul spectacol al „rătăcitorului" și în continuare fără casă Theatrum Mundi.

Claudia NEGROIU
și
Viorel COMĂNICI

Ioana CITTA BACIU
între
Svetlana FRIPTU
și
Liliana LUPAN

Oana BORȘ

Gaițele...

Cu spectacolul *Gaițele* s-a deschis toamna teatrală la Galați. Stagiunea se dorește a fi una eveniment, cel puțin ca opțiune repertorială. Printre proiecte: *Comedia erorilor* de Shakespeare și *Becket* de Anouilh. Prilejul este dat de apropiata sărbătorire a 45 de ani de la prima reprezentație în Teatrul de Stat, când pe afiș, apăreau *Gaițele* lui Kirițescu, reluate și în stagiunea 1972–1973.

Cu siguranță, însă, că nu numai considerente de ordin nostalgic au determinat readucerea piesei în fața spectatorilor gălățeni. Chiar dacă timpul modifică raportul fiecărei generații cu o anumită realitate, textul este cu siguranță și astăzi generos, iar succesul la public aproape asigurat. Ironia, caricatura, comicul impins uneori spre grotesc constituie premisele acestui lucru.

Poate că tocmai dorința de a avea spectatorul alături l-a împins pe regizorul montării, Cristian Ioan, să încarce scriitura scenică cu o agitație inutilă, să stârnească râsul oricum și din orice, să contureze personajele printr-o tușă groasă.

Talentul și profesionalismul unui actor poate face însă ca, dincolo de stratul de artificialitate impus, să răzbată sensurile adânci ale unui rol. Este cazul Ioanei Citta Baciu (*Aneta Dudu*leanu), secondată de către Liliana Lupan (*Zoia*) și Svetlana Friptu (*Lena*). Întâlnirea lor cu partitura dramatică a conferit nu numai autenticitate și forță personajelor, dar a constituit și savoarea spectacolului. Lumea pe care o aduc pe scenă nu este nicidecum agresivă, ci dominată de o blândă inconștiență. O lume în care nu se percepe puterea cuvântului, tocit în măruntele dispute de zi cu zi, în care micile victori asupra celorlalți devin unic scop în viață. În acest univers li se alătură: *Colette* (Magda Vernescu), *Georges* (Grig Dristaru), *Ianache* (Mihai Mihail) – personaje mai puțin curățate de balastul regizoral, mai puțin salvate de la îngroșare. E oare doar vina regizorului?

Ioana Citta Baciu scoate la lumină o față a personajului mai greu întrezărită. Ea aduce cu finețe o undă de umanitate, de căldură, lasă să se ghicească o adâncă durere ascunsă în spatele aparenței și a rutinei de fiecare zi.

Și poate că e bine să rămânem cu această imagine.

Teatrul Dramatic Galați – *GAIȚELE* de Alexandru Kirițescu. Un spectacol de Cristian Ioan. Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu. Distribuția: Ioana Citta Baciu, Carmen Duru, Tamara Constantinescu, Magda Vernescu, Ana-Maria Ciuncanu, Svetlana Friptu, Liliana Lupan, Tamara Manea, Vlad Vasiliu, Grig Dristaru, Mihai Mihail, Lică Dănăilă. Data premierei: 18 septembrie 1999.

Claudia NEDELCU

„Les jeux sont faits, rien ne va plus"

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti scoate în luminile rampei *Bătrâna doamnă şi fluturele*, creaţie dramatică a cunoscutului romancier Nicolae Breban – scrisă la Paris, în perioada exilului, şi publicată în 1994, la patru ani de la întoarcerea scriitorului în ţară. Acum, directorul teatrului şi teatrologul Lucian Sabados citeşte, „nu fără emoţie", spune el, piesa şi hotărăşte să aducă în faţa publicului „noua jucărie" a lui Nicolae Breban – „Teatrul ca literă şi imagine scenică".

Spaţiul de joacă a fost creat de scenografa Andreea Mincic: într-o cameră în tonuri de roz şi alb-satinat se desfăşoară drama unei bătrâne doamne necăsătorite. În tot acest decor cu mobile suspendate şi îngeraşi bucălaţi, singura sugestivă, dar care pierde din interes prin desele trimiteri – verbale, gestuale – este o colivie goală care îşi aşteaptă ocupanţii. Atmosfera jocului este agrementată de reuşitele momente coregrafice semnate de Adina Cezar. Actorii intenţionează să ia jocul în serios, însă nu reuşesc de fiecare dată.

Dragoş Câmpan – „fluturele" care intră în casa bătrânei doamne pentru a-şi căuta fosta iubită şi devine, în scurt timp, un posibil stăpân al casei – nemulţumeşte prin exces de „efecte". Oxana Moravec şi Roxana Ivanciu, cele două femei care vor să câştige/recâştige iubirea acestui intrus, alunecă spre patetism necontrolat.

Un alt participant la jocul lui Lucian Sabados, Ioan Coman, interpretând imaginea în oglindă a celuilalt personaj masculin devine un fel de spiriduş cu plete roşcate, joben şi o dicţie deficitară. Şi cam atât: „Les jeux sont faits, rien ne va plus".

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti – *BĂTRÂNA DOAMNĂ ŞI FLUTURELE*. Regia şi ilustraţia muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Andreea Mincic. Mişcarea scenică: Adina Cezar. Cu: Oxana Moravec, Dragoş Câmpan, Roxana Ivanciu, Ioan Coman. Data premierei: 8 octombrie 1999.

Foto: Mihail E. CRATOFIL

Oltița CÂNTEC

O premieră absolută

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *CINE AJUNGE SUS LA FIX* de Dumitru Solomon. Regia: Nikolov Perveli-Vili. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuția: Emil Coșeru (*Lunganul*), Florin Mircea (*Miopul*), Petru Ciubotaru (*Grasul*), Doina Deleanu (*Mediatorul*), Constantin Pușcașu, Doru Aftanasiu, Cătălin Tudor Manea (*mecanicii*). Premieră absolută; data premierei: 11 iunie 1999.

Cine ajunge sus la fix de Dumitru Solomon a fost cel din urmă titlu înscris pe afișul stagiunii 1998–1999 a Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, iar de montarea lui s-a ocupat tânărul regizor Nikolov Perveli-Vili, proaspăt absolvent al U.A.T.C. București (clasa Cătălina Buzoianu), dar mai vechi colaborator al instituției ieșene din timpul studenției.

Alegerea lui de către Nikolov Perveli-Vili nu este întâmplătoare, căci opțiunile sale anterioare pentru scena Naționalului ieșean (*Cu ușile închise* de Sartre și *Așteptându-l pe Godot* de Beckett) indică o pasiune clară a regizorului de a dezvălui universuri dramatice mai deosebite, în care protagoniștii sunt caracterizați printr-o umanitate de tip special.

Piesa lui Dumitru Solomon numără patru personaje. Trei dintre ele – *Lunganul, Miopul* și *Grasul* – sunt blocate într-un lift care nu ajunge sus la fix, pentru că nu funcționează. Lor li se adaugă un *Mediator*, care apare în momentele acute ale crizei dintre ei, comentând, prin generalizări, situațiile pe care primele trei personaje le creează prin raporturile în care se pun. Regizorul a inventat alte trei personaje, simple apariții, în uniforme de mecanici depanatori, un fel de alter-egouri ale celor trei involuntări locuitori ai cabinei de lift, care anticipează, comentează și punctează deznodământul doar prin mișcare și mimică. *Cine ajunge sus la fix* trimite evident la *Așteptându-l pe Godot*, dar aici e „Așteptând să ajungem sus la fix", și, așa cum Godot nu vine niciodată, nici aici nu se ajunge sus niciodată, nici la fix, nici mai târziu, așteptarea fiind un pretext pentru dezvăluirea unei configurații umane. În *Cine ajunge sus la fix* relaționarea e de tip unul împotriva altuia, cu variante în care al treilea fie se abține, fie face alianță cu unul din ceilalți, fiecare devenind succesiv ținta amenințării. Raportul e mereu unul exploziv, amorsat de o forță care tinde spre paroxism, balanța de putere favorizând echipa de doi, indiferent care sunt ei. E interesant cum cei trei interpreți, Emil Coșeru–*Lunganul*, Florin Mircea–*Miopul* și Petre Ciubotaru–*Grasul* s-au plasat tipologic: *Lunganul* nevrotic, nemulțumit veșnic și aflat în căutarea unui țap ispășitor; *Miopul* rece, distant, plin de principii; *Grasul* timid, chinuit de supraponderabilitate, tipul perfect de victimă. Actorii ieșeni au susținut adevărate recitaluri dramatice în interiorul tipologiei în care textul le așeza personajul. Florin Mircea a fost reținut, fiecare replică și atitudine fiind calculată de tipul intelectualului pe linia căruia s-a plasat, Emil Coșeru, vulcanic, cu tirade verbale și atitudinale, constituind permanent elementul agresiv din spațiul ce claustra trinitatea. Petru Ciubotaru a adoptat o mască facială inocentă, rostindu-și speriat greutatea, ca pe-o vină, și repetând mereu „dar n-am făcut nimic". Fără gesturi în plus, rolul făcut e, ca și al celorlalți doi parteneri de cabină, migălit în profunzimi și detalii. *Mediatorul* a fost Doina Deleanu, care și-a construit și ea rolul cu meticulozitate și acurateță, în limitele sugerate regizoral. În plus, prezența feminină, purtând, ce-i drept, vestimentație bărbătească, echilibra parcă universul agresivității indusă-n scenă de factorul masculin. Regizoral textul a fost îmbogățit printr-un moment de început, de circa zece minute, nonverbal, susținut de *Mediator* și de cele trei proiecții ale personajelor principale, puțin cam lung, dar pregătind desfășurarea ulterioară. Frumusețea lui venea din combinarea mișcării cu efecte de sunet, ecleraj și o coregrafie minimală care familiarizează publicul cu ambianța proprie spectacolului.

Scenografa a îmbrăcat Sala Studio în pânză pictată, imitând pereți de piatră și prelungind spațiul de joc central ocupat de cabina liftului, prin includerea publicului în cadru. Cei trei sunt prinși în context ca într-o pânză de păianjen, sugerată de dantelăria metalică și suportul pentru lumini de deasupra liftului. Regizorul a vrut un spectacol bogat, dinamic, drept care a apelat la toată gama de mijloace tehnice oferite de sală – voci din *off*, stroboscop, jocuri de lumini, plusând și în materie de mijloace ce țin de tehnica actorului – dans, pantomimă.

Ștefan OPREA

A muri din dragoste!

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – *FERNANDO KRAPP MI-A SCRIS ACEASTĂ SCRISOARE* de Tankred Dorst (în colaborare cu Ursula Ehler); după povestirea *Nimic altceva decât un bărbat* de Miguel de Unamuno. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Andreea Mincic. Muzica: Cristian Juncu (teme din Saint-Saëns). Coregrafia: Clara Flores. La chitară: Daniel Albu. Lumini: Romeo Nahoi. Distribuția: Dan Grigoraș (*Fernando Krapp*), Gabriela Crișu (*Iulia*), Daniel Beșleagă (*Contele*), Tudor Tăbăcaru (*Tatăl*), Brândușa Mircea și Adrian Comaniciu (*medici psihiatri*). Data premierei: 25 septembrie 1999.

Două personaje diametral opuse se întâlnesc în piesa lui Tankred Dorst *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare*: un bărbat dur, coborât din pragmatismul cel mai banal al vieții, și o femeie delicată, de esență literară, nutrită romantic de cărțile pe care le citește; două sfere perfecte care, aparent, nu pot fi tangente. Secante – nici vorbă. Și totuși, Dorst produce o minune, o magie. Când și cum se petrece magia aproape că nu ne dăm seama; e taina creatorului și a operei sale. De ajuns că se petrece: iubirea, cu care personajele par a se juca pe parcursul întregului spectacol, iubirea, care pare a nu fi decât „bibelou de porțelan", izbucnește în final puternică, dominatoare, împlinindu-se prin moarte. Iubirea Iuliei atinge absolutul; femeia moare pentru că dincolo de absolut nimic nu mai poate exista, iar drumul până acolo a însemnat cheltuire și ardere a ființei. Iar Fernando, omul atât de sigur de el, atât de puternic și de circumscris pragmatismului vieți, aparent insensibil și evident grobian, se aprinde dintr-odată și arde definitiv, ca o flacără miraculoasă. Dorst e antididactic și personajele lui nu parcurg procese psihologice, cu motivații și determinări îndelung elaborate; ei nu explică nimic, pentru că orice explicație logică ar anula taina, miracolul prin care iubirea cuprinde ființa. Dacă am încerca să explicăm ce s-a petrecut în ființa lui Krapp, ce lucrare miraculoasă a făptuit asupra lui iubirea Iuliei, am nărui toată aura de mister, de vis, de frumusețe.

Tânărul regizor Cristian Juncu a înțeles foarte exact aceste lucruri și a păstrat inefabilul textului ca pe caratul cel mai prețios. Spectacolul lui are mister; undeva, în falduri de lumină care cad cu discreție de sus (și care ne-au amintit de fascinanta cortină de lumini din *Orfanul Zhao*), punând în valoare, ingenios, personaje și obiecte, gesturi, atitudini și priviri încărcate de sens; apoi în muzica învăluitoare (Saint-Saëns) ce inundă uneori universul scenei, sau în obsedantele sunete de chitară care însoțesc permanent evoluția personajelor se insinuează taina acestei tulburătoare povești de dragoste. Clipă de clipă, se acumulează un fior, o tensiune, o suspensie emoțională, o așteptare interogativă care va primi în final răspunsul-surpriză: iubirea a învins. Cele două sfere care, inițial, păreau incompatibile s-au contopit, prin iubire, în moarte. Ființele s-au desprins de contingent atingând absolutul. Ceea ce părea – la o privire ordinară – a nu fi altceva decât scene din viața conjugală, cu clasicul și banalul triunghi, ni se dezvăluie, în final, ca un miracol al împlinirii prin visul iubirii.

Spectacolul, frumos prin simplitatea și discreția montării, cu un desen scenic elegant, se desfășoară secvențial, tăiat frecvent de cortina de întuneric

(timp în care recuziterii, aflați și ei permanent în scenă, intervin cu cele necesare), fără ca aceasta să-i afecteze cursivitatea, căci un chitarist aflat la vedere – liant ingenios – întreține tensiunea și emoția.

Adevărate surprize ne-au oferit interpreții – actori din noua generație a teatrului: Gabriela Crișu și Dan Grigoraș. Aflată la al doilea rol pe scena nemțeană, actrița evoluează cu siguranță într-o partitură dificilă, cu stări emoționale de o mare diversitate presupunând treceri rapide dintr-un registru în altul. Mișcarea și gestica, privirile și vocea, frumusețea corporală și tonalitățile – toate se adună armonios în jocul ei nuanțat, dovedind o exactă înțelegere a personajului. Dan Grigoraș e un Krapp construit din linii precise: un caracter aparent monoton în atitudinile lui grosiere și în siguranța de sine, nelăsând să răzbată la suprafață nici o undă din ceea ce va însemna surpriza finală. Singurul repros pe care i-l facem e excesul de grobianism din scena în care mănâncă un pepene.

Mai joacă în acest spectacol – cu adecvarea necesară și cu judicioase nuanțe – Daniel Beșleagă și Tudor Tăbăcaru.

Gabriela CRIȘU

Delia VOICU

O viziune caricatural-muzeală

Horaţiu Mălăele încearcă să recompună prin spectacolul *D'ale...* atmosfera socială şi morală a lumii lui Caragiale. Lectura sa apelează, mai ales, la sublinierea expresivităţii plastice, simbolice, a „măştilor" de carnaval. Dând viaţă propunerii regizorale, actorii accentuează excesiv forma, semnele emise de ei având, parcă, scopul de a obţine efecte şi nu de a încarna personaje.

O melodie de dragoste languroasă, interpretată cu tremolo, ne introduce, ironic, în ambianţa piesei (ilustraţia muzicală – Dorina Crişan-Rusu). Scena se luminează treptat, dezvăluind un conformist decor de epocă, în culori terne (scenografia – Lia Manţoc şi Vali Ighigheanu).

Identitatea eroilor este redusă la dimensiuni caricaturale, evoluţia lor fiind, de fapt, o înlănţuire de atitudini convulsive, isterice, patetice, o agitaţie agresivă şi zgomotoasă. *Iordache* (Valeriu Preda) este robul unui defect de dicţie care se accentuează în momentele critice. *Miţa*, încercănată, ciufulită, este creată de Victoria Cociaş în tonuri violent groteşti. Machiajul ei sugerează o mască de clovn trist. *Didina* (Ada Navrot) îşi afişează cu dezinvoltură superficială statutul „superior", acela de a fi în graţiile amantului. *Nae Girimea* (Viorel Comănici), fardat efeminat, e un fante de mahala cu aer de cocotă. *Pampon* (Valentin Teodosiu) şi *Crăcănel* (Constantin Cotimanis), ambii, pleşuvi, de o masivitate terifiantă şi voce tunătoare, compun, schematic, un cuplu comic, speculând, mai ales, asemănarea lor fizică.

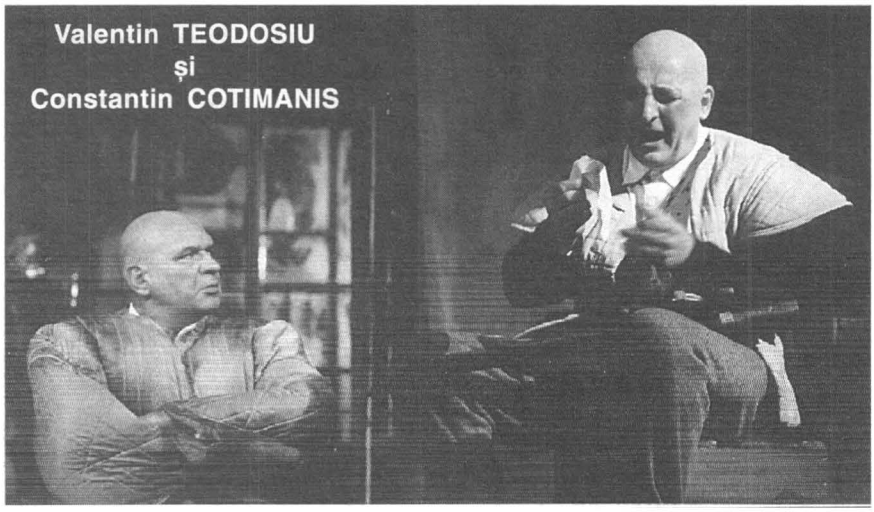
Detaşaţi de restul trupei, prin combustia jocului, *Ipistatul* (Colea Răutu) şi *Catindatul* (Vlad Zamfirescu) sunt, în acest spectacol, singurele „măşti" vii. Ei construiesc puntea de legătură între lumea lui Caragiale şi lumea noastră.

În viziunea lui Mălăele nu regăsim nici „patetismul mizerabil", nici „metafora condiţiei noastre", la care se refereau exegeţii operei marelui dramaturg. *D'ale...* rămâne doar o vetustă „farsă a periferiei". Comicul pe care îl oferă textul este reliefat prin mijloace scenice şarjate, provocând un râs epidermic. Această reconstituire muzeal-caricaturală nu produce o comunicare adevărată cu publicul.

Finalul, didactic, încearcă să ofere cheia reprezentaţiei: o dată cu banda care repetă, pentru câteva clipe, un fragment muzical, actorii reiau aceleaşi gesturi, ca într-o imagine cinematografică derulată de la capăt. Acelaşi joc al măştilor de carnaval este reluat, mereu, pe „scena lumii". Este, poate, sensul titlului acestui spectacol.

Nereuşita propunerii – interesantă ca premisă – vine, probabil, din eroarea lui Mălăele de a citi piesa lui Caragiale folosind procedeele artei sale de caricaturist. Este, însă, prea puţin pentru această farsă. A demonstrat-o, cu prisosinţă, antologica montare a lui Lucian Pintilie.

Teatrul „Nottara" – *D'ale...* după *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale. Un spectacol de Horaţiu Mălăele. Scenografia: Lia Manţoc şi Vali Ighigheanu. Ilustraţia muzicală: Dorina Crişan-Rusu. Mişcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Valentin Teodosiu, Constantin Cotimanis, Viorel Comănici, Victoria Cociaş, Ada Navrot, Vlad Zamfirescu, Valeriu Preda, George Alexandru, Daniel Popescu. Cu participarea extraordinară a lui Colea Răutu. Premiera oficială: 22 mai 1999 (Festivalul Internaţional de Teatru de la Piatra Neamţ). Prima reprezentaţie la Bucureşti: 9 mai 1999.



Claudia NEDELCU

Un graffiti teatral

Teatrul „Nottara" a prezentat la începutul stagiunii premiera pe țară cu piesa *Scenariul* de Martin Crimp, autor jucat pentru a doua oară pe scenele românești (prima oară în 1994 la Târgu Mureș – *Piesă cu repetiții* în regia debutantului, pe atunci, Theodor Cristian Popescu). Dramaturgul englez aduce, în piesa de la „Nottara", lumea New York-ului, având în prim-plan parabola agresării vieții umane de către mass-media.

În decorul inspirat al Danei Istrate, care transpune în manieră graffiti străzile și zidurile metropolei americane, regizoarea Silvia Ionescu vrea să reconstituie haosul specific, agitația și neliniștea acestei lumi. Rămân doar în intenția dramaturgului. Scenic, datorită structurii episodice, căreia nu i-a făcut față regizoarea, acțiunea trenează și reprezentarea personajelor este prea puțin animată. Ritmul necesar unui asemenea spectacol nu se poate sprijini doar pe scurtele momente coregrafice semnate de Răzvan Mazilu.

Distribuția se achită de datoria de a *transmite* textul. Uneori, însă, cuplul Catrinel Dumitrescu–Emil Hossu, producători de film, lasă replici să se piardă pe drumul către publicul din ultimul rând.

Atitudinea, gesturile, stridența vocii Adei Navrot diminuează inocența tinerei care, confesându-se în legătură cu căsătoria stranie în care se angajase, oferă celor doi profesioniști subiectul pentru un nou film.

Veridică este prezența femeii nebune (Anda Caropol) care, adoptată de parcurile și străzile orașului nu se mai sperie de nimic, receptează indiferentă violențele fără să poată iinterveni, trăindu-și, din fericire fără să simtă, inutilitatea.

Teatrul „Nottara" – *SCENARIUL* de Martin Crimp. Traducerea: Marian Popescu. Regia: Silvia Ionescu. Scenografia: Dana Istrate. Ilustrația muzicală: Dorina Crișan Rusu. Mișcarea scenică: Răzvan Mazilu. Distribuția: Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Ada Navrot, Daniel Popescu, Ion Dichiseanu, Ilinca Goia, Costel Constantin, Constantin Codrescu, Daniela Minoiu, Gabriel Răuță, Anda Caropol, Magda Chivulescu.

Emil HOSU
și
Ion
DICHISEANU

Irina IONESCU

O opțiune repertorială argumentată sentimental

Tradiția de a avea în repertoriu un musical, dar și succesul înregistrat de-a lungul timpului de asemenea spectacole – exemple celebre în acest sens sunt *Au fost odată două orfeline*, regia Sanda Manu, și *Bună seara, domnule Wilde*, regia Alexandru Bocăneț – au determinat la Teatrul „Nottara", montarea în premieră... absolută (!!!) a unei noi producții de gen.

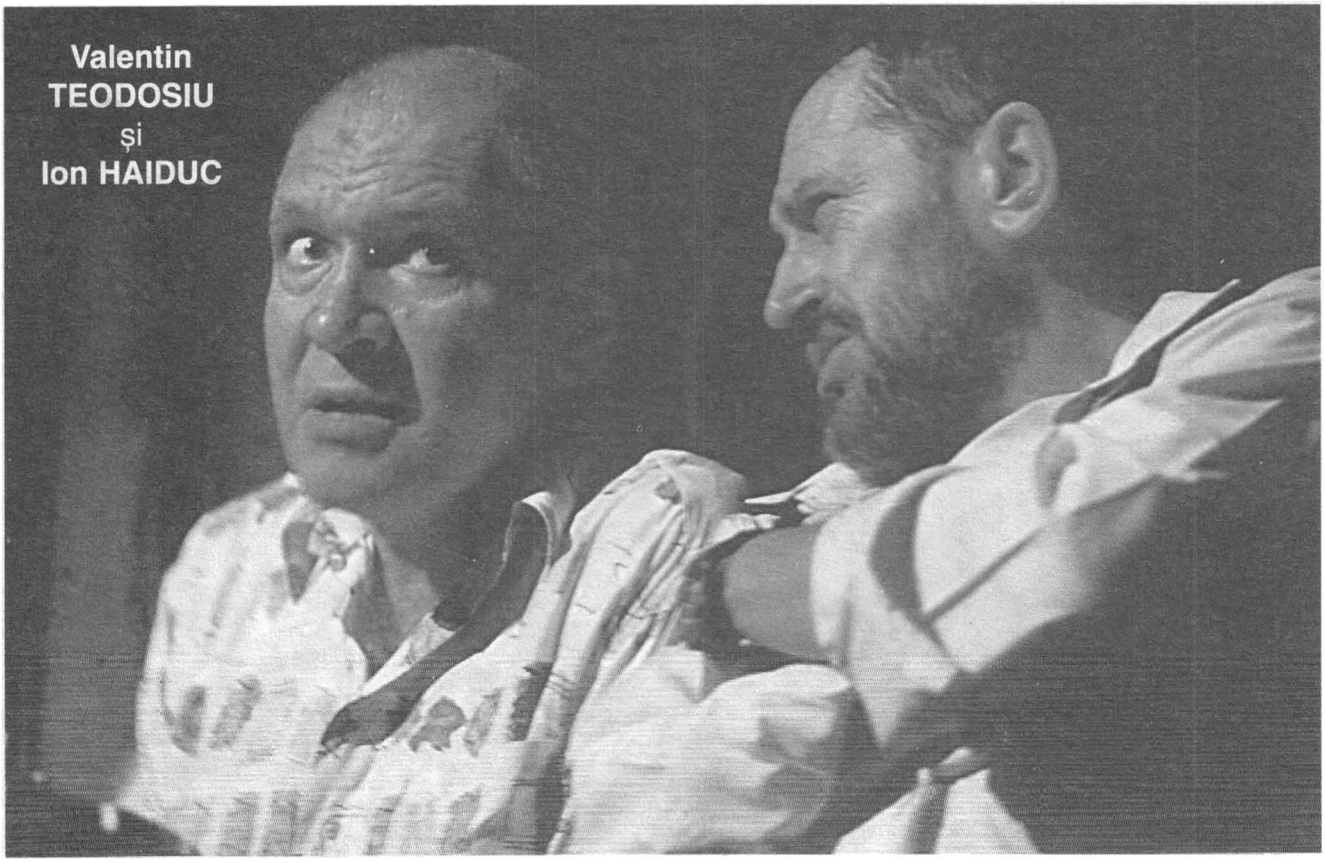
Dacă alegerea poate fi motivată și înțeleasă cu ajutorul unor argumente de tip sentimental, spectacolul în sine – *Moștenirea lui Cadâr* de Eugen Rotaru și Laurențiu Profeta, regia Tania Filip –, nu are nici o scuză.

În primul rând textul. O continuare neinspirată a comediei lui Victor Ion Popa, construită pe scheletul celei vechi, în care personajele sunt fie nepoții, fie rudele prin alianță ale eroilor dramaturgului interbelic. Totul sub zodia tranziției anilor '90.

Apoi, spectacolul. Decoruri, costume, lumini nu numai departe, foarte departe de ceea ce înseamnă strălucirea și eleganța unui musical adevărat (lucru de care se face vinovată, în mod sigur și inexistența unor fonduri substanțiale), dar, mai ales, lipsite de orice urmă de simț artistic, lăsate parcă, doar în grija recuziterului.

Versuri perimate, melodii ostenite, umor de proastă calitate, actori dezinteresați sau făcând eforturi inutile. Spectatori care părăsesc sala...

Teatrul „Nottara" – *MOȘTENIREA LUI CADÂR* de Eugen Rotaru și Laurențiu Profeta. Regia: Tania Filip. Scenografia: Ștefania Cenean. Coregrafia: Roxana Colceag. Distribuția: Ruxandra Sireteanu, Ion Haiduc, Valentin Teodosiu/Cristian Irimia, Cristian Șofron, Andreea Măcelaru, Rareș Stoica, Anca Bejenaru/George Alexandru, Daniela Minoiu, Dragoș Bucur/Bogdan Dumitrache. Data premierei: 28 august 1999.



Roxana CROITORU

În primul rând, scenografia

Premiera Teatrului de Păpuși „Puck" din Cluj, cu *Albă ca Zăpada* după Frații Grimm (la secția română), reia un stil după care am tânjit și pe care nu l-am mai întâlnit de la spectacolele regizorului Aureliu Manea la acest teatru. Un stil rafinat, de o frumusețe copleșitoare, elaborată în cele mai mici amănunte, poartă de această dată amprenta scenografului.

Albă ca Zăpada, povestea cu personaje din veacuri trecute, a rezistat eroziunii timpului pentru că în eterna luptă dintre bine și rău cel dintâi învinge și pentru că magia și iubirea vin să se împletească spre bucuria sufletelor de oricând și de oriunde. Drumul inițiatic al tinerei prințese înseamnă încercări succesive. *Albă ca Zăpada* și *piticii* trec, astfel, prin cele trei încercări: a pieptenelui – mijloc de comunicare cu puterile supranaturale; a cingătorii – care simbolizează restrângerea libertății; și a mărului, fructul științei binelui și răului, fructul magiei...

Ne întâlnim mereu cu oglinda – simbol lunar și feminin (emblemă a reginei) – și vântul, instabil, inconstant, purtător de mesaje, zvăpăiat și neliniștit. Piesa este mai puțin a acțiunilor, cât a raporturilor dintre ființe – o ierarhizare de valori umane,

personajele acționând în funcție de principiile lor călăuzitoare... Piticii, înrudiți cu spiridușii medievali – ființe supranaturale ale întunericului – devin aici veseli, copilăroși, înzestrați cu naivitatea oamenilor simpli.

„Toate acestea m-au condus la ideea să aleg, ca punct de plecare, stilul renascentist, atât pentru relativa simplitate a stilului, cât și pentru noblețea materialelor, luminozitatea culorilor, cu decoruri simetrice și fundaluri bazate pe legile perspectivei, cu marionete simple, cu tijă, și – în funcție de personaj – cu una sau mai multe sfori – totul într-un spațiu scenografic unic, cu iluminare proprie – oferind, astfel, posibilitatea unui joc păpușăresc rafinat...", spune scenograful Epaminonda Tiotiu.

Basmul se desfășoară într-o atmosferă de stampă japoneză. Tonurile roz pal și bleu irizează ferestrele palatului dincolo de care bănuim o livadă de cireși înfloriți. Vântul, mesagerul și îngerul păzitor al *Albei ca Zăpada*, e înfățișat în formă de palme protectoare din tul alb, adiind blând în jurul ei. Se trece în spectacol de la culorile pastel la tușe închise numai în scenele de palat, la apariția *Reginei-mamă* vitregă sau a *Regelui*, pentru ca micii spectatori să descopere mai ușor întunecimea sufletească sau aroganța personajelor. Lumina proprie decorului (o soluție interesantă iluminarea cu tuburi de neon în locul obișnuitelor reflectoare) decupează și individualizează fiecare scenă din spectacol. Păpușile, la rândul lor, poartă clar întipărit în expresia feței caracterul personajului susținut de costum, dar mai ales de felul personal în care sunt mânuite.

Momentele dramatice ale spectacolului alternează cu momente comice în care excelează cei *șapte pitici* pe o muzică bine aleasă. Cei șapte ghiduși evoluează ușor în linia filmului omonim al lui Walt Disney. Spectacolul fiind o reușită scenografică, ne-am fi dorit ca și regizoarea Alina Hiristea să-și urmărească gândul până la capăt. Probabil, din dorința de a nu violenta sensibilitatea micilor spectatori, ea trece ușor peste momentele conflictuale din spectacol: momentul cu mărul, pedepsirea *Reginei*-mama vitregă, după cum nici în final spectacolul nu atinge vârful de tensiune dorit care ar trebui să nască bucuria triumfului binelui după învingerea răului, în ropotele de aplauze ale copiilor.

În altă ordine de idei, e de apreciat seriozitatea și dăruirea cu care cei șapte actori și actrițe, dintre care le menționăm în mod special pe Doina Dejica-Fânățeanu, *Albă ca Zăpada*, și Frunzina Anghel, *Regina*-mama vitregă (experimentatele colectivului actoricesc), dau viață celor optsprezece personaje diverse în complicata artă a mânuitorului păpușii-marionetă. Dorim viață lungă acestui spectacol care ar fi cu adevărat pus în valoare, pe scena proprie, la Teatrul de Păpuși „Puck", aflat în al cincilea an de renovare...

Teatrul de Păpuși „Puck" din Cluj – *ALBĂ CA ZĂPADA*, dramatizare de Radu Bădilă după Frații Grimm. Regia: Alina Hiristea. Asistență de regie: Doina Dejica-Fânățeanu. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Ilustrația muzicală: Dorel Ciocan. Distribuția: Doina Dejica-Fânățeanu, Frunzina Anghel, Dana Bonțideanu, Călin Mureșan, George Borza, Virgil Vesa, Adina Ungur.

Claudia NEDELCU

REVIZORUL a luat startul bine

Cu sprijinul primăriei, în principal, şi al unor sponsori, conducerea Teatrului „Ovidiu" din Constanţa a pornit în forţă spre dinamizarea vieţii teatrale din oraş. Directorul Virgil Andriescu îşi propune să atingă acest scop prin montări realizate de Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Alexandru Tocilescu – regizori care au acceptat invitaţia de a pune în scenă în actuala stagiune. Startul s-a luat cu regizorul Tudor Mărăscu şi cu textul lui Gogol – *Revizorul*.

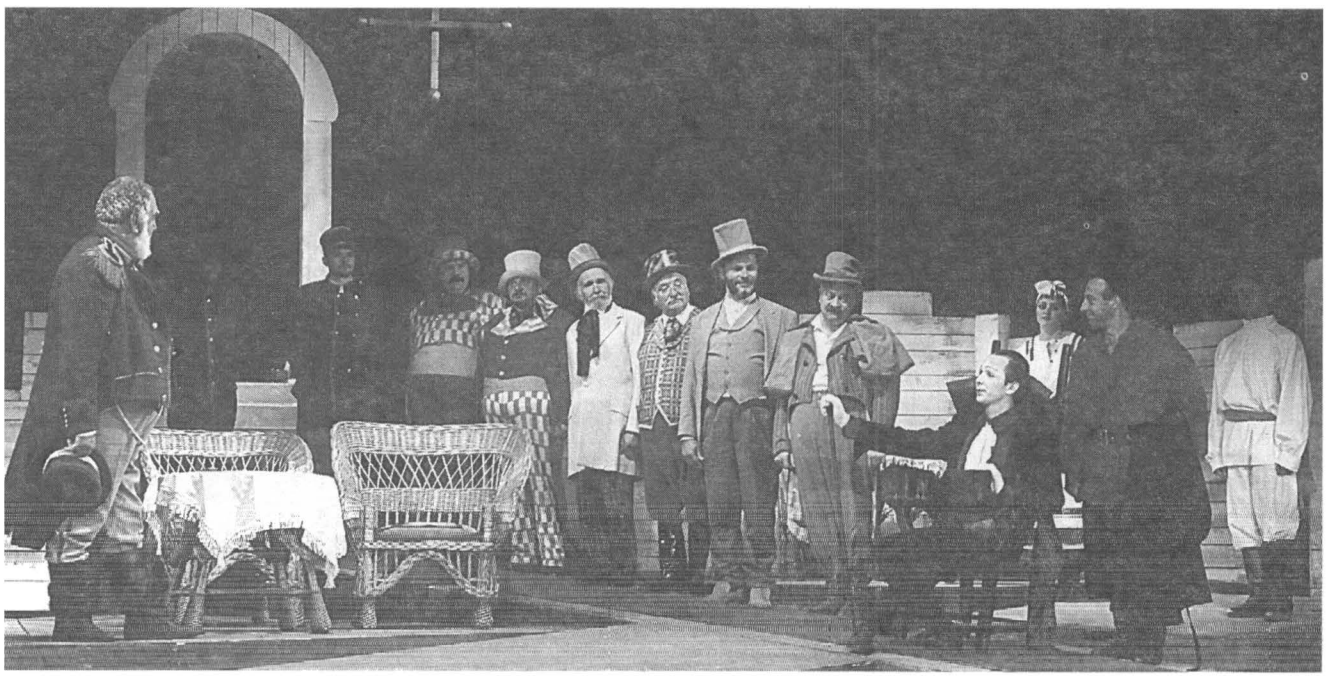
Timp de două ore, într-un ţarc (scenografia Ion Olaru), elita cu burţi proeminente se joacă de-a adevărul şi minciuna absolută. De sub o imensă pânză de păianjen „ţesută" deasupra ţarcului spre a sublinia fragilitatea unei aparente realităţi, iese la iveală petrecăreaţa societate a Urbei X. Ritmurile ruseşti (muzica Dani Constantin) şi chiotele de bucurie sunt brusc întrerupte de vestea venirii revizorului. Şi sarabanda minciunii începe.

Rolurile de inspector, administrator şi judecător au fost create de către mai vârstnicii scenei constănţene: Alexandru Mereuţă, Eugen Mazilu şi Emil Bârlădeanu cu uşurinţa şi claritatea datorate, în mare măsură, experienţei acumulate. Lucian Iancu este ignorant şi grosolan cum se cade a fi primarul gogolian. Mai puţin clar conturată şi uneori „absentă" din situaţii este Laura Crăciun în rolul fiicei.

Pe *Hlestakov* ni-l aduce tânărul absolvent craiovean Alexandru Boureanu, singurul care are pe chip aplicată o mască evidenţiind un sine imuabil. Este secondat cu aplomb de Nicodim Ungureanu în rolul lui *Osip*. Liviu Manolache şi Lică Gherghilescu, prin sincronizare, vitalitate şi, nu în ultimul rând, prin vestimentaţia creată de Mariana Mocanu-Păun, fac din Bobcinksi şi, Dobcinski reliefuri scenice. Plină de energie, pusă pe şotii, pregătită şi doritoare să se mărite, slujnica Avdotia interpretată de Vera Linguraru-Aurian era aşteptată cu nerăbdare în scenă.

Peste toată această lume colcăitoare şi pervertită coboară din nou pânza de păianjen, văl de iluzii care ascunde Suprema Realitate.

Teatrul „Ovidiu" din Constanţa – *REVIZORUL* de N.V. Gogol. Regia: Tudor Mărăscu. Decorul: Ion Olaru. Costume: Mariana Mocanu-Păun. Muzica: Dani Constantin. Cu: Lucian Iancu, Nina Udrescu, Ana Maria Tramundana, Laura Crăciun, Clara Ghiuvelechian, Alexandru Mereuţă, Maria Nestor, Emil Bârlădeanu, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, Lică Gherghilescu, Alexandru Boureanu, Cosmin Mihale, Nicodim Ungureanu, Iulian Enache, Tiberiu Roşu, Nae Stângaciu, Marian Miron, Mircea Moldovan, Dan Brehuţă, Gabriela Belu, Ina Tosca, Iulian Lincu, Gabriel Monţescu, Vera Linguraru-Aurian, Radu Niculescu, Florentin Roman. Data premierei: 11 octombrie 1999.



Cristina MODREANU

Un Caragiale fără miez

„Obsesia Caragiale" nu contenește să-și spună cuvântul când vine vorba de alegerile regizorilor din toate generațiile. Și l-a spus și în cazul lui Ion Mircioagă, personalitate promițătoare a generației încă tinere de regizori de la noi, care a decis să pună în scenă *D'ale carnavalului* luându-și ca „aliat" trupa Teatrului Valah din Giurgiu. În prezentarea spectacolului intențiile regizorale sunt formulate incitant: „regizorul se arată preocupat de un univers care are drept coordonată esențială a înființării petrecerea – la iarbă verde sau între blocuri, în berării sau în autobuze, la nunți sau la înmormântări...". Desigur, nu e prima dată când teoria nu-și găsește corespondent în practică. Ce se vede, așadar, pe scenă? (scena mică, foarte mică, extrem de mică a Teatrului Valah). Spațiul și așa infim este „omorât" de panouri publicitare – nu de azi, ci de ieri. Reclamele arătoase, cu sloganuri formulate cu o fermecătoare naivitate ce apăreau în ziarele și revistele interbelice sunt reproduse pe spații generoase de scenografa Diana Ioan (atât de generoase încât mai că te gândești că alte idei nu s-au mai găsit). Panourile sunt puse pe rotile așa că pot fi mișcate la o adică. Ceea ce nu se întâmplă decât în scena balului, în restul timpului acțiunea fiind mai degrabă statică, de fapt deranjant de statică. Personajele – incomplet luate în stăpânire de actori (dintre care unii nici măcar nu s-au obosit să învețe textul, având nevoie de sufleur în seara premierei) – sunt preocupate doar de „cucerirea" singurului scaun aflat pe cei câțiva centimetri de scenă rămasă neacoperită de panouri. Munca regizorului de a suprapune diversele stări ale personajelor cu arii „asortate" din opere celebre este ruinată de lipsa de înțelegere a ideii de către actori, care-i dau înainte cu textul auzit din culise fără să mai țină seama de altceva. La drept vorbind, singurii care nu par că au urcat pe scenă doar fiindcă „ăsta-i serviciul" sunt Mirela Nicolau (o *Mița* patetică, plină de energie, genul care mută munții din loc, la propriu chiar, pentru un „amor sacru"), Florin Dumitru (chiar dacă exagerează puțin cu alintarea și nu-și clintește personajul din același registru îngust de la început și până la sfârșit, el conturează un *Catindat* haios), și Nicu Botezatu (un actor cu o uriașă înzestrare pentru comedie, al cărui *Crăcănel* este modelat din pasta tragicomică a lumii circului).

Continuând să cred în capacitățile regizorului, îndrăznesc să spun că Ion Mircioagă are un tip de sensibilitate acută care-l împiedică să adere la umorul mustos al lui Caragiale. Montarea lui are la bază observații inteligente, corecte, dovedind finețe și bun-gust dar duce lipsa acelui miez savuros „made in Caragiale" fără de care *D'ale carnavalului* ar fi doar o piesuță cu intrigă subțire și multă agitație, așa cum pare, din păcate, pe scena (mică) a Teatrului Valah.

Octavian SAIU

NAȘTEREA sau nevoia de a spera

În sala „Marin Sorescu" a Teatrului Național din Craiova, un strigăt amplifică, până la marginile lumi, durerea omului la sfârșitul celui mai însângerat secol. Spațiul pictural, realizat de Viorel Penișoară-Stegaru, nu poartă amprenta omenescului, a viului, ci pare o imagine post-apocaliptică. Ca și textul profesorului Constantin Voiculescu, el anulează orice dialectică a timpurilor și ne confruntă cu permanențele tragice ale istoriei: crima, suferința, distrugerea, autodistrugerea...

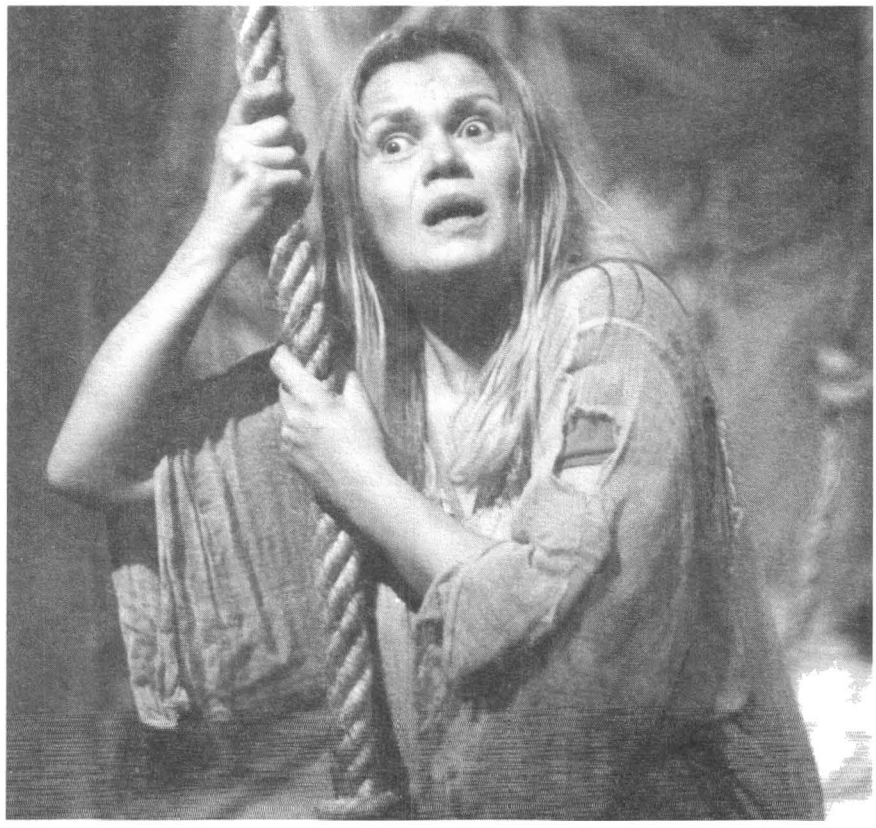
Poetica propusă de regizor poartă – declarat – marca postmodernismului (nimic mai adecvat unei teme care denunță eșecurile modernității). În acest sens, înțelegem relația lui cu limbajul cinematografic (familiar, de altfel) – prezența unui ecran care în fundal recompune imagini ale realității. Pe acest ecran apar victime și torționari, actrița însăși și spectatorii care o privesc. Însă, între noi și proiecția zilnică a personajului, între noi și „noi", avem adevărul scenei și al vieții încarnat de ființa *Femeii*.

Natașa Raab și regizorul Bogdan-Cristian Drăgan vor să ne oblige. Femeia din fața noastră, desacralizată prin repetarea fără discernământ a nașterilor se sanctifică prin voința de a duce la capăt această ultimă sarcină – bizară, extrauterină. Înconjurată de măști suspendate – idoli monstruoși ai unui mileniu fantastic – se opune prin gestul ei sterilității universale.

Atunci când se revoltă împotriva divinității care nu o mai ia în seamă, *luăm parte* la suferința ei. Atunci când actrița trece în public, sfărâmând iluzia și convenția, *ne detașăm* necesar de accentele patetice ale monodramei, de trăirile ei. De aici, o receptare complexă. Monologul scenic e întrerupt de apariția *Comandorului*, cvasiinert, atârnat pe un cablu, cu o voce răsunătoare. Având atributele războiului, el potențează prin contrast natura autentic umană a suferinței eroinei, căreia îi descoperim astfel rostul.

Într-un neant de violență absurdă, de criză a spiritului, *Nașterea* rămâne o parabolă despre încrâncenarea și sensurile actului de a fi.

Teatrul Național din Craiova – *NAȘTEREA* de Constantin Voiculescu. Regia: Bogdan-Cristian Drăgan. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Cu: Natașa Raab.



Roxana CROITORU

Echilibru și armonie

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca și-a redeschis porțile cu o premieră din dramaturgia maghiară a începutului de secol XX: *Casa părintească* de Remenyik Zsigmond.

Autor netradus în limba română, – aflăm din elegantul caiet de sală, culoare sepia, în ton cu decorul și costumele – că Remenyik Zsigmond este un important și original autor al anilor '30. Influențată de expresionism, opera sa (romane și dramaturgie), inovatoare pentru literatura maghiară, și-a găsit adevărata prețuire abia după trecerea în eternitate a autorului, în anii '60.

Casa părintească este de inspirație biografică. Fiu al unui mic moșier, Remenyik surprinde cu precizie și bune și rele ale unei lumi pe cale de destrămare, dar mai ales simte nevoia să împărtășească tumultul amintirilor împletite cu experiența unei vieți aventuroase, de călător.

Atmosfera spectacolului învăluie și cucerește publicul de la primele replici. Autorul, fiul *András*, erou în piesă, aflat în sală, invită spectatorii să refacă „imaginea vieții modeste și trecătoare, a fidelității în prietenie, a fericirii și a nefericirii, a calmului și a neliniștii, într-un cuvânt, a vieții cenușii și monotone, împreună cu prietenii dragi într-o casă în care timpul a încremenit".

El, fiul tânăr, a plecat în străinătate cu ani în urmă pentru a-și ispăși păcatele, fără ca măcar să-și ia rămas bun de la părinți. A luat pe ascuns niște bani, iar fata din casă, *Marika*, așteaptă un copil al cărui tată este el. Părinții, zdrobiți și copleșiți și de povara moșiei pe care sunt pe cale s-o piardă, sunt susținuți doar de un prieten fidel, *Hágen Miklós*. Neconsolați, se sting pe rând, întâi tatăl, apoi mama care lasă în grija prietenului fetița născută din legătura fiului său cu fata în casă. Casa este închisă, ușile sunt bătute în cuie, peste tot se așterne praful. Păsările se cuibăresc în camerele neaerisite, dar în odaia fiului răsare un măslin – simbol al speranței nestinse de viață.

Încet, perdeaua de tul se luminează lăsând liber spațiul avanscenei. Aici are loc întâlnirea dintre fiul rătăcitor András și prietenul familiei, *Hágen Miklós*, martor și erou al atâtor întâmplări din această casă. Împreună pornesc în explorarea ei, fiecare cameră trezind amintiri reînviate în fața noastră. Imaginile nu se succed cronologic, ci se leagă într-o logică firească și intensă a memoriei afective.

Ceea ce te încântă în acest spectacol (pe tot parcursul său) este echilibrul perfect dintre atmosfera subtilă, fină, datorată decorului și costumelor, și precizia jocului actoricesc. Așa cum am mai consemnat și-n alte dăți, e reconfortant jocul actorilor din acest teatru. Funcționează împreună cu o tehnică desăvârșită, știind să se pună în valoare cu o energie care-i iluminează, detașându-i și unindu-i în același timp.

Am întâlnit nume în curs de

afirmare: Palocsay Kisó-Kata în rolul *Mamei* – rezolvat cu seriozitate, uneori poate prea tranșant, sau Szilágyi P. Csaba – apariție episodică, într-un rol de compoziție frumos împlinit. Nagy Dezsö, decanul de vârstă al distribuției, actor charismatic în rolul *Hágen*, împreună cu Dimény Aron în rolul fiului *András*, mereu surprinzător prin nenumăratele fațete ale talentului său, sunt liantii acestui spectacol. Trebuie să remarc performanța actoricească a lui Kardos M. Róbert în rolul *Tatălui* (asemănarea fizică cu fotografia tatălui autorului e izbitoare), care a știut să descifreze cu siguranță profunzimile acestui erou frământat: de la euforia căsătoriei și venirii pe lume a unicului fiu, până la cumplita dezamăgire cauzată de plecarea lui în lume, sau de la tristețea pierderii averii până la relația duioasă dintre el și soția sa.

Colegul lor în calitate de regizor, Hatházi András, împreună cu scenografii Bartha József (decoruri) și Labancz Klára (costume) ne-au făcut cunoscut un autor valoros într-un spectacol armonios și bine argumentat artistic.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – *CASA PĂRINTEASCĂ* de Remenyik Zsigmond. Regia artistică: Hatházi András. Decoruri: Bartha József. Costume: Labancz Klára. Distribuția: M. Kántor Melinda, Dimény Áron, Nagy Dezsö, Ambrus Emese, Orbán Attila, Kardos M. Róbert, Palocsay Kisó-Kata, Keresztes Attila, Madarász Loránd, Laczó Júlia, Szabó Jenö, Szilágyi P. Csaba. Data premierei: 13 octombrie 1999.

Octavian SAIU

Între copii, carte și spectacol

Când se adresează sufletului unui copil, teatrul își îndeplinește vocația. Magia întâlnirii între „un actor și un spectator" are atunci nu doar valențele comunicării, ci, mult mai mult, ale comuniunii. Ca și în lectură, copilul trece și barierele convenției și ia parte la jocul întâmplărilor: spectacolul sălii îl încununează pe cel al scenei. Plictisul – viciul neiertător al unei montări nereușite – poate fi aici fatal, pentru că, la un astfel de teatru, publicul are întotdeauna dreptate.

Versiunea scenică realizată de Constantin Dicu a încercat să ofere și totodată să se detașeze de miracolul istoriei *Prințului* și a *Cerșetorului*.

Cel care deschide spectacolul este însuși scriitorul, Mark Twain – inspirată „capcană" pentru atenția micuților spectatori. Numai că aceștia sunt destul de nedumeriți când el intervine în acțiune, ba chiar participă la ea. Ironia cu care regizorul a orchestrat aceste interferențe de planuri nu poate fi accesibilă – și, deci, nici interesantă – pentru vârsta publicului. El e captivat de vorbele de duh ale prințului, cerșetorului sau ale regelui și, din când în când, de momentele în care acțiunea are accente autentice de suspans și pe deplin indiferent la dialogurile complice ale actorilor cu autorul.

Redând în fapte de viață o mare taină a condiției umane, opera lui Twain rămâne pentru orice copil o lectură de căpătâi. Deși păstrează fidel anecdotica și personajele poveștii *Cerșetorului* care devine *Prinț* și a *Prințului* care ajunge *Cerșetor*, spectacolul nu izbutește să traducă în alfabetul teatrului, deabia deprins de cei mai mici spectatori, lirismul și adevărul ei. Caricaturizarea și simplismul stilistic prin care sunt compuse personaje și decoruri nu lasă loc sensibilității. Aventura interioară a eroilor, lecția morală pe care și-o asumă – sunt aspecte importante peste care se trece prea ușor.

Dar, acest moment ar putea fi începutul unui drum la capătul căruia, peste zile, luni sau ani, să fie descoperită *Cartea*. Când o vor citi, cei care azi privesc uimiți spre universul scenei îi vor regăsi în amintire pe *Prinț* și pe *Cerșetor* atât de bine interpretați, pe *Tatăl* – Boris Petrof, pe *Bunica* – Alexandrina Halic, pe *Cavalerul* – Mihai Verbițchi, pe *Miranda* – Marina Procopie, pe..., fără să mai rețină prea mult din construcția regizorală. Pentru că ei au întotdeauna dreptate...

Mihaela BEȚIU
și
Ani CREȚU

Cartea de teatru

Marina CONSTANTINESCU

Umezeala funerară din LIVADA DE VIȘINI

Sfârșitul acesta de mileniu este sub semnul *optimismului tragic*, formulă găsită de un important om de știință, formulă asupra căreia cuget de când am întâlnit-o. În Apocalipsa pe care o trăim, în șirul de umilințe pe care trebuie să le traversăm pentru a ne păstra demnitatea existenței, pentru unii, din ce în ce mai puțin, o supapă rămâne cultura. Intervalul pe care îl petreci citind, privind un spectacol, un film, un tablou a rămas un privilegiu spiritual, un lux care nu mai ține de meserie, ci de propriul sistem de autosalvare. Cartea lui George Banu, „*Livada de vișini*"– *caiet de spectator*, publicată la „Actes Sud" și Academia Experimentală de Teatru (Paris) în seria „Timpul teatrului" este o bucurie întru spirit și nu cred că o recenzie tradițională i s-ar potrivi. De aceea, voi evita verdictele și voi căuta să enumăr câteva dintre motivele pentru care trebuie parcursă pentru ca la sfârșit să

puteți căpăta o nouă formă de energie.

Încă de la început, autorul ne anunță că această carte se poate defini ca jurnalul unui spectator avertizat. Un jurnal așadar nici sistematic, nici didactic, în care nu presiunea evaluării, a ierahiilor, a studiului cu morgă primează, ci pur și simplu „voluptatea intelectuală" de a te desfăta observând, din câte unghiuri, lumea acestei piese cehoviene punctual, și a lui Cehov în general. Sigur că majoritatea considerațiilor nu se pot sustrage observațiilor de mare finețe ale criticului, dar limbajul în care sunt formulate translează scriitura din spațiul actului critic, să spunem, spre cel al eseisticii. De fapt, observațiile și comentariile lui George Banu, manifestate cu un aer de mare naturalețe, sunt vârful unui aisberg sau al unei piramide. O bază solidă (care nu este arătată cu ostentație), de studiu, introspecție și cufundare în Cehov stă la temelia unei construcții esențializate. Totul pare a fi fost privit sub lupă pentru a surprinde detalii surprinzătoare care nasc conexiuni spectaculoase și care îl provoacă pe cititor să-și creeze și o variantă proprie plecând de la gândul autorului. *Livada de vișini* este nu doar o operă testamentară, ci, o consideră George Banu, un centru cehovian în jurul căruia gravitează, în cartea sa, sateliții, adică cele mai importante puneri în scenă care au marcat ultimii treizeci de ani. Data primei reprezentări a piesei la Moscova, 1904, plasează *Livada de vișini* la o răscruce. La fel, anul în care apare cartea lui George Banu, 1999, o plasează într-o postură similară: amândouă anunță un secol și-l petrec pe celălalt, apus și răsărit. La un secol depărtare aproape, „spectatorul avizat" George Banu oferă parcă un subtitlu piesei lui Cehov și propriei cărți: *Livada de vișini* sau viața fără răspuns. „Livada" este îmbibată de o umezeală funerară (spune un amic al scriitorului). „Să o citești din perspectiva secolului. De acolo vine tragicul.", spune scriitorul însuși. A scrie despre această uluitoare piesă și despre sateliții săi, este, la urma urmelor o întrebare (care-și găsește răspunsul, iată!) asupra hotărârii de a continua lupta pentru apărarea artei. Și ea trebuie apărată la acest sfârșit de secol și de mileniu aiuritor ca și pierderea livezii, ca și fantomele care o bântuie ca pe un lucru abandonat sau cu apartenență incertă.

George Banu vorbește despre „noblețea eșecului" din care Japonia arhaică și-a făcut prima virtute a eroilor săi. Această stare locuiește ceea ce autorul numește „complexul livezii". Complexul stă în centrul neliniștii acestui sfârșit de secol, acestui timp al purgatoriului care atrage mai degrabă răul decât binele. Despre eșec vorbim mereu. Dar despre noblețe? Există noblețe în compromis? George Banu apropie *Livada* de *Faust* prin momentul de început când se constată eșecul. Din această perspectivă, *Lopahin* pare a fi un *Mefisto* care propune pentru supraviețuire, același pact: vânzarea de sine. Acceptarea înseamnă salvare. *Liubov* și *Gaev*, „cuplu androgin", resping fără o urmă de luptă soluția propusă. „La ei", spune autorul, „indiferența este o formă de rezistență".

După o serie de considerații generale care plasează subiectul tratat într-un context mai larg, uman, social se intră în analiza propriu-zisă. Aș zice că stilul este într-un fel balzacian: discuția asupra montărilor se deschide cu o punere în cadru. Facem cunoștință cu detalii ale spațiului scenografic, trecând în revistă spectacole, regizori, scenografi. Fiecare propunere scenografică – decor, cromatică – poartă emblema montării, a liniei pe care a imprimat-o regizorul. Familiarizați cu cadrul, putem observa ce se întâmplă cu personajele care populează scena. Pătrundem în lumea lui Brook și Strehler, ale căror mizanscene sunt considerate două mari repere spectacologice, a lui Zadek, Andrei Șerban, Lassalle, Penciulescu, Anatoli Efros, Lev Dodin, Harag, Vlad Mugur, Krejca... Personajele sunt introduse ușor unul câte unul, studiate, comentate într-un

discurs comparativ şi, de aceea, extrem de complex. Fiecare interpretare aduce şi descoperă ceva nou. George Banu este cel care *numeşte* noutatea, care scormoneşte până la cel mai subtil detaliu, aproape metafizic, interiorul fiecărui personaj, legăturile dintre ele, felul cum a fost citit personajul de un regizor sau de un altul. Este ca şi cum te-ai afla singur pe o insulă pustie, doar cu o carte în mână. Încet-încet, personajele se întrupează, unul câte unul, se însufleţesc, pustietatea îţi este alungată şi te trezeşti cu o insulă populată de eroii emblematici ai lui Cehov, strânşi în această piesă testamentară. Ei îşi schimbă înfăţişarea, atitudinea, în funcţie de cine îi „comandă". Se naşte astfel un spectacol spectaculos, de un mare dinamism, imagini care sunt în continuă mişcare, urmărim chipuri, gesturi, trasee şi direcţii pe care şi în care evoluează personajele, actorii. Aici, marele regizor este George Banu. El dirijează această simfonie cu variaţiuni, el armonizează voci, nuanţe, efecte, amintiri. Andrei Şerban a făcut o reprezentaţie în care jucau toate cele trei distribuţii alternative. Într-o scenă o juca pe *Liubov* Leopoldina Bălănuţă, în următoarea intra Ileana Stana-Ionescu, de exemplu. În cartea lui George Banu se schimbă şi spaţiile, şi costumele şi atitudinile şi tipurile de relaţii. Nu mai este vorba doar de complementaritate, ci, pe o treaptă superioară, de complexitate.

Caietul său de spectator avizat, – îndrăgostit şi obsedat de *Livada de vişini*, fin observator al marilor interpretări regizorale ale acestei partituri – se citeşte pe nerăsuflate. Este o călătorie teatrală, o aventură spirituală, o întâlnire cu optimismul tragic al lui Cehov, al sfârşitului lui de secol, al sfârşitului nostru de mileniu, o întâlnire cu un cunoscător împătimit de teatru, cu un erudit pe acest teritoriu: George Banu.

Zvon de teatru dinspre Basarabia

Se numeşte Irina Nechit. Are 37 de ani. S-a născut în comuna Antoneşti, judeţul Cahul. A absolvit Universitatea de Stat din Chişinău, Facultatea de jurnalistică. A publicat trei volume de versuri (premiate chiar). Susţine rubrica de teatru la revista „Literatura şi arta" şi mai colaborează la revistele: „Basarabia", „Sud-Est", „Poesis", „Familia" ş.a. Am dat toate aceste date şi pentru că este momentul să ne cunoaştem ceva mai bine confraţii critici de dincolo de Prut, după ce am avut ocazia şi, uneori, privilegiul de a lua contact cu teatrul basarabean. Colega noastră ne oferă acum un volum cu titlul *Godot–eliberatorul* pe care ni-l explică, mâhnită, ea însăşi: „Democraţia nu ne-a adus, în mod automat, prosperitatea şi lumina aşteptată de veacuri. Godot nu a venit şi nu va veni. În lipsa lui, avem doar libertatea deplină de a ne asuma toate riscurile propriei (in)existenţe. Teatrul îi poate ajuta pe trăitorii cetăţii să se elibereze de lanţuri, el însuşi rupându-le pe ale sale. Godot rămâne însă o întruchipare a speranţei inepuizabile, în fond absurde". Departe de a fi doar o culegere de cronici, deşi conţine câteva foarte la obiect şi dându-ne o imagine limpede a valorii spectacolelor, volumul Irinei Nechit ne dă informaţii esenţiale despre mişcarea teatrală din Basarabia, îi precizează, în plus, direcţiile, caută explicaţii morale, dar şi politice, la fenomenele definitorii pentru traseul parcurs în ultimii ani.

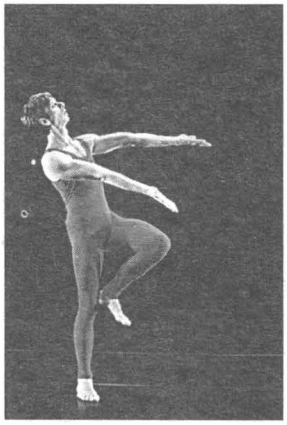
Faptul că a introdus, în cartea sa, o suită de interviuri ne înlesneşte nouă, cititorilor, familiarizarea cu programele, intenţiile şi, mai ales, aspiraţiile multora dintre oamenii de teatru basarabeni care au depăşit „blocajul creativităţii" datorat „spălării creierelor operate în decurs de jumătate de secol".

Spre final de carte ni se propune şi o „compartimentare orientativă" a repertoriilor curente, care evidenţiază preocupările creatorilor şi personalizarea teatrelor.

Şi astfel, *Godot–eliberatorul* ajunge să fie, dincolo de o lectură plăcută – permanent o simţim pe autoare implicată sufleteşte şi moral în fenomen – un depozit informativ necesar celor ce se preocupă de teatru în interiorul şi în afara lui.

Florica ICHIM

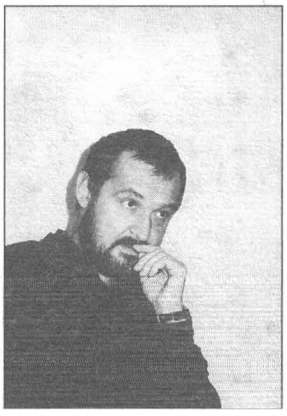
Coperta I : *Gigi Căciuleanu*



Coperta II: *VALERIA SEOIU*
anul ei de mâine
„LA MULȚI ANI"

Coperta III: *George Vîrtosu și Coca Bloos în „Sonata fantomelor" de Strindberg*
Regia: Cătălina Buzoianu

Coperta IV: Regizorul *Alexandru Dabija*



SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru

23 ALTFEST

36 Festivalul de Teatru Scurt Oradea

38 Festivalul ONE-MAN-SHOW – Chișinău

40 Dans, Eurodans

49 Teatrul lui Bulgakov

52 Vești bune și foarte bune

57 Din lume largă (a teatrului)

67 Spectacole

99 Cartea de teatru

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 12/1999

Board:

Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:

Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Număr editat special cu sprijinul Ministerului Culturii, UNITER și ARTCUB

Tehnoredactare computerizată:

Florentina Rădulescu

Procesare imagine:

Daniel Dulgheru

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Angel Rababoc, Valer Dellakeza și Gabriela Stoica în „Așa e dacă vi se pare" de Luigi Pirandello.
Regia: Vlad Mugur
Teatrul Național Craiova
Foto: Dorian Deleanu

2 Scenă din „Voci în lumină orbitoare" de Matei Vișniec.
Regia: Petre Vutcărău
Teatrul „Eugène Ionesco" din Chișinău

3 Maia Morgenstern în „Saragosa – 66 de zile" de Alexandu Dabija · după Jan Potocki.
Regia: Alexandru Dabija
Teatrul „Odeon"

4 Tudor Chirilă, Florin Anton și George Ivașcu în „Iluzia comică" de Corneille
Regia: Alexandru Darie
Teatrul de Comedie

5 Iulia Popescu și Mara Nicolescu în „Cum vă place" de Shakespeare
Regia: Alexandru Colpacci
Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov
Foto: Mihai Moiceanu

6 Cristina Toma și Andreea Măcelaru în „Viforul" de Delavrancea
Regia: Alexandru Darie
Teatrul „Nottara"

7 Dorina Lazăr și Sebastian Papaiani în „Astă seară se joacă fără piesă" de Luigi Pirandello
Regia: Alexa Visarion
Foto: M. Musceleanu

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676